дождь
в разрезе

евгений
# сухбат афлатуни
абдуллаев

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Как отличить графомана от гения, а гения — от среднеталантливого поэта? почему одни рифмы — хорошие, а другие плохие? и чем вообще запомнилось нам последнее десятилетие русской поэзии? Евгений Абдуллаев, пишущий прозу под творческим псевдонимом Сухбат Афлатуни, собрал под одной обложкой свои эссе о поэзии, выходившие в «толстых» литературных журналах. Издание для специалистов-филологов и интересующихся современной поэзией.


- Сухбат Афлатуни
  - ○
  - ○ Существуют два взгляда…
  - ○ Разрез первый. Поэзия действительности
    - ■ Четыре уровня
      - ■
      - ■ Выйти из Пещеры
      - ■ Уровень четвертый: текст-тень
      - ■ Уровень третий: текст-отражение
      - ■ Уровень второй: текст ночного освещения
    - ■ Урбанистика старая и новая
      - ■
      - ■ Осознание Пещеры
      - ■ Стихи в большом городе
      - ■ «Маяковский? Неужели?»
      - ■ Аполлон над городом?
    - ■ О рифме и римлибре
      - ■ Лебядкин, брат Смердякова
      - ■ О рифме современной и «лебядкинской»
      - ■ От рифмы — к слову
      - ■ Верлибр или римлибр?
    - ■ Лукавый эпитет
      - ■ Между космосом и косметикой
      - ■ О розовых небесах и шагающих сонных тенях
      - ■ От эпитета — к слову
    - ■ «В паузе думает воздух»
    - ■ В сети и около
      - ■
      - ■ Кружок — журнал — группа — Сеть
      - ■ «Ты мне трибуной послужи…»
      - ■ Бренды и френды

- Поэтическая тема
- О новом натурализме
- Фрагмент о фрагменте
  - 
  - «Фрагменты с самого начала»
  - «Время фрагмента»
  - «Апокалипсис фрагментации»
  - «Грядущие гунны»
  - «Длинная поэма из нескольких слов»
- «…И юная словесность»

○ Разрез второй. Книги и авторы
- [2011] О счастливой бездне и летящих жуках
- [2012] От 30 до 1300
  - 
  - 30
  - От 30 до 40
  - От 40 до 50
  - От 50 до 60
  - От 60-ти
  - 1300
- [2013] Семиградье
  - 
  - Тула. Важны детали
  - Копенгаген. Все эти люди которые
  - Барселона. Выйдя в себя из себя
  - Москва. Малые голландцы
  - Петербург. Поздний свет
  - Ставрополь. Фотокарточка на полке
  - Улан-Удэ. Головою в космосе
- [2014] Сад никаких времён
  - 
  - Пальма и лиственница
  - Сад сельского горожанина
  - Сад, Содом, Саддам
  - Сад рушащихся строк
  - Деревья без скайпа
  - Соблазн чужих садов
  - Сад уничтоженный
- [2015] Испытательный стенд
  - 
  - Стихи безвременья
  - Ода к старости
  - Сквозняки и кружева
  - Сапоги ялошиной кожи

        - Осмысленная радость
        - Жить в доме на костях
        - Музыка рек и дождей
    - Разрез третий. Поэтический процесс
        - Экстенсивная литература 2000-х
            -
            - Немного алгебры
            - Без политики
            - Без эстетики
            - Без Запада
            - Без Бродского
            - В итоге
        - Дождь в разрезе
            -
            - События
            - Поэты
            - «Манифесты» и тенденции
        - Террор, война и…
            -
            - «Гражданское» или «политическое»?
            - «И в составе бригады шахидов взрывать дома…»
            - Война и мир
            - Вместо эпилога, или Два спора, или «Предъявите народ!»
        - Десятилетие поэзии — или прозы?
            -
            - Историческая прелюдия: большой цикл прозаизации
            - От монолога к полилогу
            - Поэзия — проза — поэзия…
        - Большой Филфак или «экспертное сообщество»?
            -
            - Сценарий первый. Поэт как «филолог»
            - Сценарий второй. Поэт как «эксперт»
        - Автор умер. Да здравствует…
            -
            - Искусы социологизма
            - Восстание стихотворствующих масс
            - Поколенческий сдвиг
            - Да здравствует Автор?
- notes
    - 1
    - 2

- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46

- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90

- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134

- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178

- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222

- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266

○ 267

# Сухбат Афлатуни
# Дождь в разрезе

© Сухбат Афлатуни, 2017
© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2017

* * *

# Существуют два взгляда…

Существуют два взгляда на поэзию.

Один нацелен на поэтов. На поэта как личность, персону, на его биографию. Стихи в такой оптике важны лишь как отсыл к превышающей их фигуре поэта. Как свидетельство репутации, которая за ним закрепилась.

Другой взгляд сосредоточен на самих стихах. *Кто* и *когда* их написал — вторично, важнее *что* и *как* написано. Фамилия автора — просто строчка, для чего-то набранная жирным шрифтом.

Разница между этими взглядами — как между парадным собранием сочинений (с фотографией и биографией автора) — и антологией, где под одной обложкой, как шпроты, десятки авторов. Разница, пожалуй, даже больше. Антологии также составляются вокруг какой-либо темы, связанной с фигурой поэта. С его возрастом («поэзия тридцатилетних»), местом проживания («поэзия русской диаспоры»); полом, наконец («женская поэзия»)… Для взгляда, сосредоточенного на стихах, пол автора, его возраст и вероисповедание сами по себе не имеют значения.

Должен признаться, что второй взгляд, при всей своей односторонности, мне ближе. Он избавляет от споров «кто лучше?», от невроза поисков «живого классика». С другой стороны, он повышает читательскую бдительность, не давая поддаться обаянию знакомого имени или отмахнуться от незнакомого. Этот взгляд очищает поэзию от «литературы», от ярмарки имен. Иерархия строится не из авторов (чьи имена нужно знать, но чьих стихов «можно не читать»), а из самих стихов.

Исчезает иконостас, остается Слово.

Это, естественно, утопия. Имена, биографии и репутации нужны; они неизбежны. Они позволяют как-то ориентироваться среди безбрежной поэтической продукции. Да и поэзия — как явление — состоит, в конечном счете, не из россыпи стихов, а из индивидуальных поэтических миров.

Все это так. Но ценность утопии, как известно, не в том, что она служит руководством к действию, а в том, что благодаря ей многое в «текущем процессе», что воспринималось как само собою разумеющееся,

перестает казаться таковым. Как императив утопия опасна, как ракурс — плодотворна.

Этот отрывок из моей заметки «Бобовые короли», вышедшей десять лет назад в журнале «Арион» (2007, № 4). Ситуация в современной русской поэзии изменилась, но сказанное, как мне кажется, сохранило актуальность. А может, стало даже более актуальным. Но главное — оно отражает то, о чем пойдет речь в этой книге.

Пойдет в ней речь — как и сказано в подзаголовке — о современной русской поэзии. О тенденциях, о проблемах, о перспективах. И, разумеется, о самих стихах.

Прежде всего, о стихах — и лишь затем о поэтах.

В книгу вошли отдельные статьи, заметки и обзоры по современной поэзии последних десяти лет (2007–2016). Публиковались они в разных литературных журналах. В «Арионе», «Вопросах литературы», «Дружбе народов», «Знамени», «Новом мире». Надеюсь, что, собранные вместе, они дают некий срез поэзии прошедшего десятилетия. Поэтический «дождь в разрезе» (как и названа — по одному из очерков — эта книга).

Пару слов об ее устройстве.

Первую часть — «Поэзия действительности» — составил цикл статей, печатавшийся в 2010–2015 годах под этим заглавием в «Арионе». Я лишь досочинил названия к статьям (в журнале они выходили под порядковыми номерами: «Поэзия действительности (I)» и так далее).

Вторую часть, «Книги и авторы», — ежегодные обзоры семи поэтических сборников в «Дружбе народов» (2011–2016).

Третью, «Поэтический процесс», — отдельные статьи о соотношении поэзии и прозы, о поэтической жизни и поэтической критике.

Все статьи были заново отредактированы; подчищен стиль, унифицированы примечания; добавлено несколько ретроспективных (выделены как *Примечания 2016 года*); Составлен алфавитный указатель.

Два момента *pro domo mea* — поскольку жанр предисловия допускает некоторую саморефлексию.

Первый касается критического самоопределения; отчета в принадлежности к некой традиции, которой ты наследуешь. В данном случае — это традиция русской философской критики. Идет она от московских любомудров 1820-х и переживает свой второй расцвет в первой трети прошлого века. Вяч. Иванов, Белый, Степун, Мандельштам, ранний Зелинский… Из ныне здравствующих представителей философской критики — прежде

всего, Ирина Роднянская.

Эта линия не означает приверженность какому-либо философскому направлению. Это попытка синтеза различных частных подходов и практик: филологических, социологических, публицистических… Понимание их ограниченности, попытка выхода за их пределы.

И второй момент, более личный: почему критические статьи я не подписываю своим литературным псевдонимом. Почему «Евгений Абдуллаев», а не «Сухбат Афлатуни»? К чему это раздвоение?

Это не раздвоение. «Афлатуни» — маска; в ней мне, как стихотворцу и прозаику, удобнее. Легче придумывать то, чего нет; городить разную небывальщину.

Когда пишу критику, я стягиваю эту маску с себя. Кладу подальше, чтобы не мешалась. И вхожу на жесткий ветер литературной полемики с голым лицом.

«Сатирикам принято бить стекла. В этом специфика жанра. Поэтам бросают цветы, обличителям — булыжники. Это их слава и гонорар…»

Эти слова из пьесы Горина «Дом, который построил Свифт» вполне применимы к литкритикам.

Булыжники не бросают; но камешков поменьше хватает. Принимать их следует тоже — без маски, без опущенного забрала. И отбивать, естественно, тоже.

И последнее. В отличие от поэзии и прозы, литературная критика — жанр более «коллективный». Критические статьи рождаются в обсуждениях с коллегами и единомышленниками (насколько в литературе единомыслие возможно). Благодарю за участие Алексея Алёхина, Владимира Губайловского, Наталью Игрунову, Вадима Муратханова, Сергея Чупринина, Игоря Шайтанова, Санджара Янышева… Перечень имен мог бы быть продолжен; пора переходить к самой книге.

# Разрез первый. Поэзия действительности

# Четыре уровня

После многочисленных обзоров поэзии нулевых у меня сложилось впечатление, что мы присутствуем едва ли не при конце русской поэзии. Но вот вышли номера журналов с единичкой вместо второго нуля, а в них — поэтические подборки, а в подборках — стихи: хорошие, разные, всякие…

Так родилась эта идея — вместо отчетного доклада начать цикл заметок о поэзии нового десятилетия. Не столько о «новинках» — с этим неплохо справляются рецензенты, — сколько о тенденциях; и не столько об авторах — сколько о стихах, эстетике, критике.

О новейшей поэзии, иначе говоря.

Тема и подсказала заглавие.

«Новейшая поэзия есть *поэзия действительности*, поэзия жизни», — писал Белинский в известной статье о Грибоедове.

Конечно, и поэзию, и действительность мы сегодня воспринимаем и понимаем несколько иначе, чем «неистовый Виссарион». И все же словосочетание *поэзия действительности* представляется вполне пригодным.

В нулевые началось стремительное наступление действительности на все прежние башни из слоновой кости. В прозе — «новый реализм» и нон-фикшн, в драматургии — «новая драма», в кинематографе — видеоарт… При всей разности этих течений, условности терминологии и неоднозначности результатов, можно говорить о неком общем векторе: попытке пробуравить слой «классических образцов» и паразитирующих на них подобий, подобий подобий, симулякров.

В поэзии ситуация сложнее.

Претензий на новизну вроде бы достаточно. На прорыв к действительности…

Речь идет не об отражении действительности — словно она, действительность, есть что-то данное, определенное, и только ждет не дождется, когда ее «отразят». Речь — о воле к прорыву, о воле к выходу из тех сумерек «литературности», филологичности, «поэтичности», в которые погружают себя поэты.

Первый очерк как раз об этом.

О выходе из Пещеры.

## Выйти из Пещеры

…Ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий

> просвет. С малых лет у них там на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная — глянь-ка — невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол.

Строки из платоновского «Государства», известный миф о Пещере.

Далее Платон описывает постепенное освобождение человека от оков и выход из мира теней:

> Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем — на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом — на самые вещи; при этом то, что на небе, и самое небо ему легче было бы видеть не днем, а ночью, то есть смотреть на звездный свет и Луну, а не на Солнце и его свет.

Если применить это к теме очерка — можно выделить несколько уровней приближения к действительности в поэзии.

Высший уровень — это и есть *созерцание при свете солнца*, «поэзия действительности». Таковыми, на мой взгляд, были лучшие стихи Мандельштама, ранней Ахматовой, Пастернака, раннего Маяковского, раннего Заболоцкого, Бродского… Кто-то, возможно, назовет другие имена — важен сам прорыв, выход к вещам «как они есть» (Э. Гуссерль)…

Второй уровень — *созерцание при сумеречном свете*. Попытка усвоить, освоить находки текста первого уровня, развить их. Текст второго уровня может уступать тексту первого, а может быть даже талантливее… Главное, вопрос выхода к действительности отходит на второй план. На первый выходит прорыв к другому поэтическому *я*, состязание с ним.

Третий уровень — текст-*отражение*; книжная, «филологическая» поэзия. Он отражает один или несколько текстов первого и второго уровней. Не присваивает, не захватывает, а именно — отражает. Кроме амальгамирующей поверхности в нем почти ничего нет. Это отражение может происходить непроизвольно, может — осознанно; ориентироваться на хрестоматийные первоисточники или же — на относительно недавние; в последнем случае это может даже

быть интересным, поскольку отражает еще живую, не окостеневшую традицию. Тексты третьего уровня вообще могут представлять интерес — но не столько для читателя или критика, сколько для историка литературы.

И наконец, четвертый уровень — текст-*тень*. Если отражение адекватно своему первоисточнику, который легко опознается в нем, то тень — его темное «другое», возникающее не от собственного свечения, а от внешних источников света. Вроде огня, который горел в платоновской Пещере. Такова графомания.

Рассмотрим каждый из уровней в обратном порядке, начав с последнего.

## Уровень четвертый: текст-тень

> *Разве ты думаешь, что, находясь в таком положении, люди что-нибудь видят, свое или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры?*
>
> *Платон. Государство, VII, 515a*

Графомания, возникнув как «количественное» понятие (графоман — тот, кто одержим писанием, многописец), превратилась затем в «качественное» (дурнописец) и, наконец, становится просто синонимом опознаваемо вторичного, подражательного текста. Только — в силу отсутствия филологической культуры — подражает графоман неумело, пародийно. Объект для подражания, чаще неосознанный, выбирается из того, что под рукой. Стихи, ученные в школе; текстовка эстрадной или авторской песни… И как феномен массового творчества графомания небезынтересна — для социолингвистики, социальной психологии, языкознания.

Отдельные образцы графомании могут представлять и эстетический интерес. Вот классический пример текста-«тени» Т. Н. Чеботарёвой:

Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явился ты.
В душе ты поселил сомненья,
Хотел разбить мои мечты.

Неверный ангел мой любимый,
Зачем, зачем ты так жесток?
И ты прошел с той дамой мимо,
Тем самым преподав урок.

Используя отработанные, выхолощенные слова и штампы, графоман может неосознанно добиться эффекта остранения. И тем самым выполнив задачу поэта — вернуть «отработанному» языку жизнь. Из этой же серии — печатавшийся в «Арионе» А. Пылькин (2001, № 3). Или А. Ки, к публикации которого я и сам имел некоторое касательство[1]:

Вроде слышу я краешком уха,
Как курлычат в тиши журавли.
Может, это прошла смерть-старуха
С долгим смехом нарочно вдали?

Я грущу, я печалюсь, я плачу.
Надоело мне жить наудачу:
Ни любви, ни машины, ни дачи,
Ни в больнице тебе передачи.

Есенинско-гамзатовский зачин с журавлями, легко «подобрав» на пути лермонтовское «и скучно и грустно», неожиданно завершается щемяще трогательной, лебядкинской жалобой.

Однако удачи в графомании — случайность. Что не означает, что все графоманские тексты — из рук вон плохи. Их пародийность может и не бить в глаза, и, при определенном версификаторском навыке авторов, они даже имеют шанс быть опубликованными. Как, например, стихи Евгения Чемякина в одном из последних номеров «Урала» (2009, № 12):

По аллеям в парке ТЮЗа
вечером одна
долго бродит чья-то муза
дотемна.
Вспоминает, вспоминает
музыку аллей.
Обреченно облетают
кроны тополей.
Девятнадцатый проходит

век перед судьбой,
ничего не происходит:
Бог с тобой.

Если через это дело
мокрый воробей
высунет башку несмело —
пожалей:
высыпь все, что есть в карманах, —
горстку пятаков,
крошки хлеба…
Крылья в небо,
взмах, и был таков.
Снова бродит в парке ТЮЗа
вечером одна
заблудившаяся муза
дотемна.

Масс-медийный первоисточник здесь достаточно очевиден — известный маршаковский перевод из Бёрнса «Пробираясь до калитки / полем вдоль межи, / Дженни вымокла до нитки / вечером во ржи», получивший в семидесятые-восьмидесятые дополнительную известность (был положен на музыку и исполнялся популярной тогда Гурченко).

Менее очевидный первоисточник — ахматовский: «Муза ушла по дороге / Осенней, узкой, крутой». И птица присутствует: «Я голубку ей дать хотела, / Ту, что всех в голубятне белей, / Но птица сама полетела / За стройной гостьей моей».

Заметно и присущее текстам четвертого уровня тяготение к банальным рифмам (одна — дотемна, аллей — тополей, тобой — судьбой, хлеба — небо…), а также неловкое использование штампа («проходит перед судьбой» — от «проходит перед глазами»).

Однако во весь голос пародийность дает о себе знать вместе с воробьем, который высовывается «через это дело» (какое?). Похоже, что воробья автор ни разу не видел. Воробей у Чемякина — существо с длинной шеей (при наличии которой только и можно «высунуть башку»), разнообразящее свой рацион цветными металлами («горстка пятаков») и взлетающее наподобие орла («крылья в небо, / взмах…»).

Такая своеобразная незрячесть в отношении действительности — одна из отметин текста-*тени*. Стремящегося не прорваться к действительности, а только расцветить,

разрисовать ее.

Еще пример. Стихотворение Нины Светозаровой («Звезда», 2009, № 11):

Уже почти отшельница,
Пасу ветров стада,
И мелет время-мельница
В муку мои года.

Танцуют зимы с веснами
Осенне-летний «буги»,
Мне шепчут мхи меж соснами
Секреты, как подруге,

О том, что время — мельница,
Что было так всегда,
Что я — всю жизнь отшельница,
Что не страшны года.

И здесь не обошлось без ранней Ахматовой («Я пришла сюда, бездельница, / Все равно мне, где скучать! / У пригорка дремлет мельница, / Годы можно здесь молчать»), только пропетой в мажоре. «Дремлющая мельница» бодро вертит крыльями, а все стихотворение выглядит парафразом неиссякаемой темы «мои года — мое богатство».

Хотя, пока автор использует поэтические шаблоны, вроде «времени-мельницы», все еще выходит гладко. Но при первом же отходе от апробированно «поэтического» словаря стих дает сбой, обнажая пародийность. Упоминание «буги» (буги-вуги) — некогда популярного танца — в стихотворении про уходящую молодость вроде бы оправданно. Но что такое: «Танцуют зимы с веснами / Осенне-летний „буги“»?.. «Вот календарная загадка!», как говаривал Вяземский по поводу хвостовского «Зимой весну являет лето»…

Или мхи, которые «шепчут», — опять-таки неумелое применение шаблона («шепот листьев», «шепот травы» — от ветра). Еще и фонетически корявое: *мхимеж*.

Нет, назвать тексты Чемякина и Светозаровой дурнописанием нельзя. Хотя нельзя назвать и текстами, «хорошими сами по себе» (термин Л. Костюкова). Поскольку ничего *хорошего* — если не считать относительное владение версификацией — здесь нет. В обоих текстах — бедность рифм, «эстрадное» закольцовывание небольшого текста фактически тем же четверостишьем, с которого он начинался, и, главное, отсутствие воли вырваться за

пределы готовых образов и интонаций, за пределы теней на стене Пещеры.

## Уровень третий: текст-отражение

> *…ограничиваясь наблюдением его обманчивого отражения в воде или в других, ему чуждых средах.*
>
> *Платон. Государство, VII, 514e*

Нет тяги к действительности и в поэзии третьего уровня — условно говоря, *филологической*. Здесь наблюдается попытка заместить действительность литературностью, ложной поэтичностью.

Тексты третьего уровня могут быть и талантливыми, более того — принадлежать поэту, чья одаренность сомнения не вызывает. Например, Светлане Кековой («Сибирские огни», 2009, № 12):

Не станешь ни овном, ни фавном.
Не скажешь — ты враг или друг.
Становится тайное явным,
свидетелей ширится круг.

И все, что с собою принес ты,
тебя обличает, пока
клянутся на Библии звезды,
туманы, дожди, облака.

Клянется пронзительный ветер,
и перед падением в ад
приходит последний свидетель —
любви исцеляющий взгляд.

По мастерству это стихотворение, безусловно, несопоставимо с предыдущими. И драматургия богаче, и аллитерация тоньше, и рифмы интереснее.

А стихотворение «не светит». Точнее, светит — но отраженным, заемным светом. Из все той же Ахматовой. Из общекультурного словаря (овен, фавн, Библия, ад…), по зависимости от которого филологическая лирика легко выдает

себя. Даже отчасти — из эстрадного «архива» («я не один, пока я с вами, / деревья, птицы, облака»)…

Правда, с текстами третьего уровня — а к ним относится большая часть публикуемых стихов — все обстоит не так однозначно.

С одной стороны, у такого рода поэзии есть определенные заслуги. Именно филологическая, «культурная» поэзия в советские годы противостояла потокам публикуемой графомании и назойливой гражданской лирики. И понять вне этого «сопротивленческого» контекста почему, скажем, были так популярны у интеллигенции Самойлов или Ахмадулина, просто невозможно.

Да и сегодня такая поэзия где-то продолжает выполнять аналогичную культурную функцию — теперь уже в отношении наплыва молодежной графомании, которая, в отличие от официозно-советской, отрицавшей «прежнюю» культуру, умудряется культуру просто не замечать.

Кроме того, текст-*отражение* остается единственной школой для поэта. Я бы мог назвать оптимальным его становление, когда он начинает со стихов четвертого уровня — первых, еще вынужденно графоманских опытов, затем, учась, проходит через третий, «филологический», и доходит до второго уровня, отбрасывая «филологию» и стремясь к первому. И при наличии яркого дарования — занимая его.

В отличие от графоманской поэзии, эксплуатирующей апробированные «классические» и/или масс-медийные образцы, филологическая поэзия может ориентироваться на самые разные литературные традиции. Это может быть Ахматова, а может — Хлебников; может Бродский, а может — Холин или Сапгир. Ахматова или Бродский более освоены и их влияния опознаются легче. Но печать вторичности могут демонстрировать и тексты как бы экспериментальные и нетрадиционные.

Как, например, стихотворение Андрея Щербака-Жукова «Сторожа миражей» («Дети Ра», 2010, № 1):

Сторожа миражей, сторожа миражей,
Неужели же вас не ужалить уже
Скрежетаньем скрижали на жале ужей?
Сторожа миражей, сторожа миражей…
Обожжет жуть и ужас —
Все сжалось в душе;
Вижу желтые лужи
На жесткой меже
И жестяных жуков на железном ноже…

Ужасаясь, ужу миражи сторожей.

«Первоисточник» этой жужжащей глоссолалии не столь известен — я имею в виду стихотворение близкого имажинистам Александра Кусикова «Жук»: «Уж полночь… / Жуть… / Над желтым жгучим абажуром / Жужжит кружит окружно жук. / Лежу — / В оранже пряжу вижу / Ажурных крыл. / Жужжит, / Кружит жемчужный круг, / И в жиже слов я жутко слышу…» И так далее. Разве что в 1919-м жужжалось посвежее.

Я допускаю, что Щербак-Жуков мог и не знать «Жука» (простите за невольный каламбур). Но то, что «игра в звук», изощрение в звукописи — этап, пройденный русской поэзией уже почти столетие назад, не знать не мог.

Или — стихотворение Павла Гольдина:

Все вещи обрели вдруг имена:
на четырех ногах стоит василий,
на нем наташки черного стекла;
вокруг него столпились племена
гостей — и из наташек жадно пили;
хозяйка к ночи петьку испекла;
его из константиновны достали;
на мелкие фрагменты рассекла
старинным гансом золингенской стали.

Обаятельно — но целиком и полностью укладывается в поэтику обэриутов. Например, Хармса: «Иван Иваныч Самовар»[2].

Илья Кукулин, правда, приводит это стихотворение как один из образцов «трансформации русской поэзии 1990–2000-х годов»[3]… Что ж, трансформация может происходить и через возврат к литературным течениям восьмидесятилетней давности. Дело в том, как текст «работает» с традицией. К сожалению, в стихотворении Гольдина (как и Щербака-Жукова) традиция просто «отражается»; оно могло быть написано и в 1920-е, и в 1970-е… И в 2000-е. В отличие от стихов вневременных — которые могут быть прочитаны и через двадцать, и через сто лет после своего создания, стихи-отражения безвременны — они могли бы быть написаны и за двадцать, а иногда и за сто лет до своего реального написания. Смотря по тому, в какой эпохе скрыт «первоисточник».

Текст третьего уровня может быть и традиционным, и экспериментальным, и «постконцептуальным», и «актуальным». Собственно, понятия «поэзия действительности» и «актуальная

поэзия» этимологически близки (лат. *actualis* — действенный, действительный).

Но — важный нюанс — «актуальная поэзия» определяется критиками не в смысле отношения между поэзией и действительностью, а прежде всего как ориентированность «на эксперимент и инновацию»[4].

Конечно, поэзия, пытаясь прорваться к действительности, часто вступает в область эксперимента. Осваивает ранее поэтически неосвоенные языковые, смысловые, образные пласты. Но эксперимент здесь возникает не как цель, а как одно из средств. Главное же — создание полнокровного поэтического текста. А будет это осуществлено путем рискованного эксперимента или без оного — вопрос второй.

Что до «актуальной поэзии», то в ней могут встречаться и интересные тексты, авторы которых стремятся пробиться к действительности (например, у С. Круглова или В. Чепелева), и сугубые филологические упражнения, и тексты четвертого уровня, эксплуатирующие «архив» русского авангарда начала XX века, или даже просто медиийный, информационный шум, спам, нерефлексивно транслируемый в стих.

Сделать поэзией то, что до этого поэзией не являлось, — через творческое преобразование и *о*-смысление — это одно. Выдать за поэзию то, что ею так и не стало, — совсем другое.

Иными словами, дело в степени преображения того словесного «шума», который сам по себе поэзией не является, — либо уже (стершиеся штампы и приемы «классиков»), либо еще (штампы бытовой, «субкультурной» речи).

Текст четвертого уровня механически воспроизводит этот «шум»; текст третьего — чаще всего его игнорирует, равняясь на некий средне-поэтический уровень, избегающий работы с «шумом». Результат бывает порой даже хуже: графоманское стихотворение может быть хотя бы смешным, «филологическое» же — почти всегда скучно.

Советская поэзия — и под- и неподцензурная — страдала от избыточной идеологичности. Необязательно даже марксоидной; главное, предполагалось, что поэзия выражает некие идеи. Нынешняя поэзия все больше страдает от филологичности. А чем филология отличается от поэзии? Почти ничем: и то, и другое — любовь к слову. Только филология — любовь-почтение к мертвому слову, а поэзия — любовь-страсть к живому.

## Уровень второй: текст ночного освещения

*…смотреть на звездный свет и*

*Луну, а не на Солнце и его свет.*

*Платон. Государство, VII, 516a-b*

Над Феодосией угас
Навеки этот день весенний,
И всюду удлиняет тени
Прелестный предвечерний час.

Узнаваемая ахматовская интонация. Пожалуй, только прилагательное *прелестный* — не из ахматовского словаря. Но оно здесь и явно лишнее, банальное.

Захлебываясь от тоски,
Иду одна без всякой мысли,
И опустились и повисли
Две тоненьких моих руки.

Знакомые ахматовские «страдающие руки» («Сжала руки под темной вуалью…»), узнаваемая «тоска»…

Только, опять же, перебор в эпитетах: руки — *тоненькие* (у Ахматовой были бы — *тонкие*), да и тоской ахматовская героиня никогда не захлебывалась, и без всякой мысли не бродила.

Иду вдоль генуэзских стен,
Встречая ветра поцелуи,
И платья шелкового струи
Колеблются вокруг колен…

Достаточно.

Кто это разгуливает в ахматовском платье?

Эпигонка?

Отнюдь. Марина Цветаева, 1914 год.

Подражание Ахматовой? Безусловно. Но подражание не через простое отражение, а через сложное присвоение, внутреннее напряжение между чужим и своим. А свое у Цветаевой уже было. И «Христос и Бог! Я жажду чуда…», и «Моим стихам, написанным так рано…», и «Чародей»…

«Над Феодосией угас…» — далеко не лучшее стихотворение Цветаевой. Но именно с него начинается попытка диалога с

поэзией своей современницы и сверстницы. Диалога, растянувшегося на годы, давшего такие стихи, в которых уже ахматовского (кроме имени адресата) ничего и нет: «Руки даны мне — протягивать каждому обе…»

Прав был Бродский: «Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает».

В отличие от пародийно-подражательного текста четвертого уровня и профессионально-подражательного — третьего, текст второго уровня «подражателен» лишь в той мере, в какой вступает в диалог с текстом-первоисточником. Пытается освоить и присвоить в нем все то, что затем становится в преображенном виде частью «своего».

Поскольку назван Бродский, не могу не упомянуть о недавней полемике вокруг стихов Бориса Херсонского.

Началась она с затеянного Дмитрием Бавильским «заочного круглого стола», на котором тональность обсуждения была уже изначально задана «тремя простыми вопросами»: «1. Как бы вы описали стиль стихотворений Бориса Херсонского? 2. Имеет ли под собой основу мнение о том, что творческая манера Херсонского зависит от творческой манеры Бродского? 3. Могли бы вы дать ваше понимание понятия „эпигон“?»[5].

Разумеется, после таких «простых» вопросов (вызывающих в памяти аналогичный «простой» вопрос из старого анекдота: «А правда, что незамужняя дочь ребе — беременна?»; напомню — этот ребе был бездетен) обсуждение должно было закружиться вокруг того, в какой мере Херсонский является эпигоном Бродского. Оно и закружилось…

«*Иличевский и Губайловский, а также Штыпель считают творчество Бориса Херсонского важным явлением современной поэзии. Анкудинову и Топорову кажется, что творчество Херсонского — слепок с творчества Бродского*», — резюмирует курсивом Бавильский, как бы не замечая, что пустая клишированная фраза «важное явление современной поэзии» вроде и не противоречит «слепку с Бродского»… Хотя смысл реплик Штыпеля, Губайловского и Иличевского был как раз в отрицании этого предполагаемого эпигонства.

Впрочем, этот «круглый стол» так бы и остался одним из образцов программируемой дискуссии, если бы одному из ее участников, Виктору Топорову, не захотелось высказаться об «эпигонстве» Херсонского более развернуто[6].

Воспроизводить всю аргументацию Топорова — дело сложное. Аргументы как таковые у Топорова часто отсутствуют, а их роль выполняет суггестивно нарастающий поток обвинений,

где каждое последующее эмоционально усиливает предыдущее.

Начинает Топоров с относительно невинного — в многописании: «Первое, что бросается в глаза, — сугубо количественные параметры». Хотя, замечу, творческая плодовитость — сама по себе не порок, тем более для поэта-эпика, каковым и является Херсонский.

Затем идут более серьезные обвинения — в эпигонстве относительно Бродского и Слуцкого, затем все серьезнее и серьезнее — чуть ли не в богохульстве и притворном православии… Это уже за пределами нашей темы (думаю, и любого профессионального разговора о литературе); меня в данном случае интересует, откуда взялась вымышленная «дочь ребе».

Топоров приводит стихотворение Херсонского:

> Масличко, масличко, ах азохн вей!
> Не было бы масличка — не жил бы еврей.
>
> По 200 грамм в одни руки.
>
> Курочка, курочка, ах азохн вей!
> Не было бы курочки — не жил бы еврей.
>
> По одному цыпленку в одни руки.
>
> Это маме моей — в одни руки,
> а тете Бране — в одну руку,
> у тети Браны — одна рука,
> вторую потеряла сразу после войны.
>
> Странные они люди — всё у них не слава богу,
> все теряют руку на войне,
> а она — сразу после войны,
> всё не как у людей,
> всё не как у людей.

«Первоисточник данного опуса, — пишет Топоров, — очевиден: поэзия Бориса Слуцкого. И тематически (евреи и война), и стилистически-интонационно (нарочито грубоватая нежность к „своим“), и ритмически (полудольник-полуверлибр) — всё один к одному по сравнению, скажем, со знаменитыми строками: „Как убивали мою бабку? / Мою бабку убивали так: / Утром к зданию горбанка / Подошел танк…“»

Согласен, выбранное Топоровым стихотворение — далеко не

лучшее у Херсонского. И тем не менее.

У Слуцкого лирический герой всегда дистанцировал себя от «голосов из хора», из толпы. У Херсонского же в стихотворении присутствует как минимум четыре голоса. Вначале — *фольклорный* («Масличко, масличко…»), восходящий не только к расхожему антисемитскому, но и к интеллигентскому фольклору («Ласточка, ласточка, дай молока…»). Затем — *голос власти* («По 200 грамм в одни руки»), создающий своей отстраненностью контраст с первым, фольклорным. Пробивается *голос ребенка* («Это маме моей — в одни руки…»), с характерным для детского мышления буквализмом в восприятии речевых штампов («в одни руки» — «в одну руку»). И, наконец, звучит *резонерский голос* («Странные они люди…») — который может принадлежать и исполнителю антисемитской частушки, и «власти»…

И если голос ребенка сопротивляется миру безликого словесного штампа — воспринимая «одни руки» буквально, как руки, то голос резонера, напротив, порождает штамп, клише — единичное (потеря руки после войны) возводится в общее: все у них «не как у людей».

Так развивается драматургия стихотворения. Так несколькими скупыми фразами создается ощущение действительности, и живой очереди, и живой памяти о войне. Даже имя «Брана» — в котором слышатся и «брань» как война, и брань в очереди, и «рана» — фонетически дополняет этот ряд…

Так возникает поэтическое многоголосие — что, на мой взгляд, является одной из особенностей современной «поэзии действительности».

И такое многоголосие — а также присущий поэзии Херсонского историзм — естественно предполагает обращение к разным стилям и поэтикам, включая, *в том числе*, и поэтику Бродского (хотя процитированное стихотворение «слепком с Бродского» трудно назвать).

Но — свой голос у Херсонского безусловно есть. Возможно — даже слишком узнаваемый. А откликаясь на другие голоса-влияния, Херсонский, следуя совету Бродского, их «лелеет и подчеркивает»[7]. Рефлексирует, одним словом.

Да и в отношении поэтов, родившихся в одно с Бродским десятилетие, говорить о «влиянии Бродского» следует осторожно. То, что у Цветкова, Гандельсмана, Кружкова или Айзенберга может казаться производным от Бродского, на самом деле может быть обусловлено общим поколенческим мировидением и связанной с ним поэтикой.

К этому поколению принадлежит, кстати, и сам Виктор Топоров. В чьих переводах, например, немецких экспрессионистов

можно тоже при желании заметить влияние Бродского…

Вообще, отыскивание влияний и «первоисточников» дает обычно результаты с очень высокой степенью погрешности.

С одной стороны, сказывается аберрация дальности. С временно́й дистанции первоисточник кажется гораздо более оригинальным и значительным, чем был в свое время. Происходит естественная утрата и забвение исторического и литературного контекста, в котором он возник. Многие ли сегодня помнят, что «гений чистой красоты» было заимствовано Пушкиным у Жуковского? Или что источником мандельштамовской «Соломинки» были стихи Сергея Рафаловича, посвященные той же самой Саломее Андрониковой[8]?

С другой стороны: аберрация близости — известное «лицом к лицу лица не увидать». В современном тексте в упор не видят черт оригинальности — слишком отвлекает контекст. Поучительно в этом смысле читать прижизненную литературную критику на тех поэтов, чья величина и оригинальность сегодня вроде бы разумеется сама собой. Например, прижизненную критику Пушкина. И не обязательно булгаринскую. Тончайший знаток поэзии Кюхельбекер мог расхваливать в своих статьях стихи «женщины-поэта» Анны Буниной («какая сильная, живая поэзия!») или поэмы князя Шихматова («поэт с дарованием необыкновенным!»), а о поэмах своего лицейского друга бросить: «Поэмы Пушкина прекрасны, *подобно поэме Шихматова*, только по частям, по подробностям, по частям и строфам, а почти всегда ошибочны по изобретению и в целом не выдержаны».

Здесь, конечно, может быть задан провокационный вопрос — а стоило ли вообще тогда говорить о влияниях в современных текстах, городить четырехуровневую классификацию и т. д., если наше суждение будет все равно несвободно от аберраций и искажений? Не лучше ли вообще вынести за скобки разговор о влияниях, об эпигонстве, о первичности и вторичности в отношении современных поэтов, руководствуясь мудрым мандельштамовским: «не сравнивай: живущий несравним»?

Собственно, я сам обычно подхожу к стихам с «презумпцией невторичности». Если стихи интересные, яркие, то мысль о влияниях или подражаниях даже не приходит в голову. Однако чем слабее текст, тем, как правило, заметней его вторичность. И наоборот.

Но даже говоря о вторичности конкретного текста, не стоит распространять это на «всего» поэта. Поскольку поэт — особенно «поэт с историей», по цветаевской классификации, — может преодолеть это влияние, эволюционировать. Кроме того, у поэта могут оказаться и *другие* стихи. Например, в той же подборке

Светланы Кековой можно встретить:

> Спит осень на ложе Прокруста,
> просторно и пусто вдали,
> и грузные розы капусты
> торчат из холодной земли.

Пусть «ложе Прокруста» из все того же «культурного словаря» — но как замечательно торчат кочаны капусты… Как только поэтическое слово прорастает сквозь филологическую гладкопись к действительности, поэзия обретает дыхание. И становится — *поэзией*, то есть, с древнегреческого: деланием, действованием.

Так что «поэзия действительности» — хотя и некоторая тавтология, но тавтология, возвращающая поэзии ее первоначальный смысл. Или, как опять же писал Платон, позволяющая *научиться видеть при солнечном свете*.

Правда, последнее возможное возражение — что я почти не сказал ничего о сегодняшней «поэзии действительности», мне крыть и вправду нечем. Как, впрочем, и не пытался объяснить, что сегодня является этой действительностью, к которой должна прорываться поэзия. Но об этом (и, как принято добавлять, «многом другом») я надеюсь сказать в следующих статьях цикла: 2010-е только начались.

*«Арион», 2010, № 2*

# Урбанистика старая и новая

Почти сто лет назад, в конце 1909-го, в Петербурге вышел первый номер нового литературного журнала «Аполлон».

После закрытия «Весов» — отразивших наиболее яркие тенденции нулевых прошлого века — «Аполлон» становится зеркалом наступающего десятилетия. И действительно, кроме Хлебникова и футуристов, чьи тексты совсем уж не «монтировались» с изящными «аполлоновскими» виньетками, все значимые имена «десятых» в журнале были представлены. Именно в «Аполлоне» появятся первые публикации Мандельштама, Ахматовой, акмеистические манифесты Гумилёва и Городецкого…[9]

Но речь — как зачин к дальнейшему разговору — пойдет не о самом «Аполлоне».

Речь о напечатанном в первых трех номерах цикле статей Иннокентия Анненского «О современном лиризме».

Точнее, о теме «поэзия, город и действительность», которой Анненский касается в разборе поэзии Брюсова.

Брюсов — «надменный коллекционер впечатлений, экспонировал нам на диво сработанный, настоящий миф города». В «городских» стихах Брюсова, пишет Анненский, действительность кажется призраком, выдумкой уличных фонарей или начинающимся бредом… Но вы ошиблись бы, приняв здесь творчество за импрессионизм. Ничего подобного нет. Поэт претворил в цветовое пятно, в волну уличной жизни то, что в действительности может быть и даже, наверное, пребольно вцепилось в него, занятого в данную минуту какими-нибудь выкладками в своей походной лаборатории. Пришлось сделать над собой усилие. Жизнь груба и надменна. Разве легко повенчать ее с призраком?

Упрек Брюсову в попытке повенчать действительность с призраком и справедлив и нет. Не сам ли Брюсов не без эпатажа декларировал: «Я действительности нашей не вижу, / Я не знаю нашего века»? И не сам ли Анненский, несколькими страницами ранее, призывал в восприятии поэзии «отказаться от непосредственных аналогий с действительностью»?..

Что такое вообще эта «действительность» (не в последнюю очередь — урбанистическая) для поэта?

Какова она в *современном* — уже не Анненскому, а нам — *лиризме*?

## Осознание Пещеры

> *Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц… Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга, и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея.*
>
> *И. Анненский. «Аполлон», 1909, № 2*

Итак, с одной стороны — *реальность*. Социальная, природная, бытовая. Как говорил один знакомый: «Никогда так не ощущаю действительность, как когда перебегаю улицу, особенно на красный свет». Именно это, возможно, имел в виду Анненский, когда писал о «грубости» жизни, ее способности «вцепиться» в поэта. И — как-то отразиться в стихах.

С другой стороны, все наши восприятия всегда каким-то образом конструируются: авторитетами, образами, текстами. В том числе, и поэтическими. Так восприятие осеннего леса в определенной степени обусловлено массивом строк о «золотой осени». И, как я попытался показать в предыдущей статье, огромное количество стихотворений отражает огромное же количество других стихотворений. Изредка в улучшенном, чаще — в законсервированном и, следовательно, ухудшенном виде.

Если вернуться к платоновской Пещере, с которой и начался разговор о поэзии 2010-х, можно заметить, что первый взгляд — это взгляд узников, прикованных к стенам пещеры. Которые видят «только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков». Это такой наивный реализм, при котором стихи делаются по принципу «что вижу, о том и пою». Или, с небольшой модификацией, — «что чувствую, о том и пишу».

Второй взгляд — взгляд тех же платоновских узников, только более информированных. Более умных. Понимающих, что многое из того, что они принимают за действительность, — лишь мерцание «теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры». А в наши дни, с экспансией второй, виртуальной реальности, — и теней этих теней.

Этот взгляд можно назвать *осознанием Пещеры*. Пониманием иллюзорности, «невсамделишности» многого того, что большинству кажется самой что ни на есть реальностью.

Обострилось это понимание, кажется, где-то на границе 2000-х. Немного схлынула постмодернистская игра в бисер. Стало ясно, что говорить либо не о чем, либо нет языка, чтобы о чем-то сказать. Стало невозможно спрятаться за культурность, прикрыть срам цитатой. Нужно было выходить из книжного шкафа — ощупывая новую реальность, новые иллюзии.

В прозе попытку осознания этой «пещерности» бытия, его загроможденности иллюзиями и подобиями, предпринял Пелевин. Но каждый раз за пределами одной иллюзии Пелевин находил другую, за пределами другой — еще одну.

Пещера — без конца и без края.

Поскольку рядом с «первой» реальностью возникла и заветвилась «вторая», виртуальная реальность. Которая и ярче, и агрессивней.

Перечитывая очерки Анненского, ловишь себя на мысли, что началось это уже тогда, столетие назад.

С распространением синематографа и электрического освещения: первый открывал мир абсолютно реальной иллюзии, второе — превращало в иллюзию сам реальный мир…[10] Сегодня человек уже настолько облеплен этой материей иллюзорного мира, что впору говорить не о «конструируемости» реальности виртуальными технологиями, а о прямой ее подмене ими.

Это загромождение действительности виртуальными «тенями на стене пещеры», тенями теней, создает ощущение, что единственная реальность за пределами этих виртуальностей — реальность небытия, смерти, что, на мой взгляд, довольно точно отражено в стихотворении молодого московского поэта Бориса Кутенкова:

> А самое жуткое ощущение —
> двоения загрудинного,
> межключичного холода,
> гребаной, наконец, пустоты в душе, —
> когда подсчитать решаешь
> (так, любопытства ради)
> месячное количество
> виртуальных собеседников.
> .
> И мнится: все они придут
> несметной ордою на кладбище
> в самый разгар очень светлого,
> березово-февральского дня.
> И становится очень смешно
> и немножко страшно за кладбище,

за мирное тихое кладбище,
за мертвых покой и березовый день,
в котором будет много эсэмэс-собеседников
и
не будет
меня.

Может ли поэт вырваться из этой квазиреальности? И — куда (кроме «мирного тихого кладбища», разумеется)? В другие страны (та же иллюзорность, заботливо взращиваемая турбизнесом)? В «культуру» (вернуться в «книжный шкаф»)?

Уехать из мегаполиса?

## Стихи в большом городе

> *Символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется и он растет по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее.*
>
> *И. Анненский. «Аполлон», 1909, № 2*

Поэзия — как минимум, несколько последних столетий — феномен урбанистический. Поэт может родиться в деревне, может жить в деревне. Но становится поэтом только в городе. Именно город — крупный, столичный — дает ему возможность общения с другими поэтами, издания и обсуждения своих стихов.

Да и в городе поэт всегда мог при желании найти место потише, попатриархальнее.

Такими «деревенскими уголками» очень долго отличалась Москва. За последние лет двадцать, однако, остатки тишины и патриархальности оказались смытыми начисто. Город окончательно приобрел черты технополиса, перенаселенной пустыни… Уже в 1930-е Пастернак жаловался, что в Москве строят дома не для людей, а «для формул»; сегодня «формулы» — имиджи, клоны, симулякры — сами обживают город, его вторую реальность. В которой «все хотят быть роботами» (как назывался сборник стихов Ф. Сваровского).

Почему речь зашла о Москве?

*Москвоцентризм* — одна из объективных черт современной русской поэзии. Трехчленка *Питер — Москва — остальная Россия*

в последние десятилетия трансформировалась в: *Москва* и *не-Москва*. В «не-Москве» могут действовать прежние поэтические центры, возникать новые. Тот же Питер, или Екатеринбург, или Владивосток… Москва начинает и выигрывает. Поэты остальных центров — и российских, и диаспоральных — не могут игнорировать то, что происходит в московской поэзии, осуществляя своего рода ментальную миграцию в Москву (зачастую — и вполне физическую).

В современном «московском тексте» происходит сжатие времени, сжатие самой материи поэзии. Как у Яна Шенкмана («Новый мир», 2010, № 6):

Какая несерьезная жизнь.
Как будто смерти нет, смерти нет.
У времени простой механизм.
Высокоскоростной интернет.
У времени большие глаза.
У времени чужие слова.
У времени внутри голоса.
У времени снаружи Москва.

Любопытно сравнить эти «высокоскоростные» строки с опубликованной более двадцати лет назад поэмой Виктора Коркия «Свободное время»:

Во времени, свободном до предела,
и, несомненно, в лучшем из миров,
где бренное космическое тело
сгущается из водяных паров,
из выхлопных слезоточивых газов
и прочих отравляющих веществ,
где царь природы академик Чазов —
единственное из живых существ,
где, судя по газетам, вор на воре,
где пол-Москвы разрушил Моспроект,
я проиграл в естественном отборе,
но я ещё не умер как субъект!

Ключевые слова и образы — те же: время, техногенное пространство, Москва. Но если лирический герой «Свободного времени» «еще не умер как субъект», то текст Шенкмана изначально лишен субъекта. Точнее, субъектом является само время, сжатое и усеченное, — достаточно сравнить сохраняющий

широкое классическое дыханье пятистопный ямб у Коркия с тем же ямбом, но с урезанным паузами, у Шенкмана.

Возникает, как в стихотворении Кутенкова, тема смерти — как чего-то непредставимого, несовместимого с анонимной техногенной реальностью. Это не известное «на свете смерти нет» Арсения Тарковского, credo его всеодушевленной картины мира. У Шенкмана «смерти нет» именно «как будто», в действительности же она не только присутствует, но и — как нечто механистическое — подменяет собой жизнь (неслучайная рифма: «жизнь — механизм»).

Тема мегаполиса как не просто места метафизического исчезновения субъекта, но его физического расщепления и распада звучит и в недавних стихах Кирилла Корчагина:

> железные зубы метро оживления время
> чаша полная птиц и растений туда
> где изогнуты стены свечением утра
> в картонных коробках потёртых пакетах
> фрагменты переворота и осторожные плоскости
> разъятых снарядов — иди вместе с ними поток
> обвивает пальцы твои уносит влажный язык
> сквозь сужения и триграммы эритроцитов
> в стеклянные комнаты сна — и отражения
> возлягут с нами и нет ни отца ни брата
> бессмертная слава в вышних
> молниеносным движением испепеляя зачем
> разъял ты кварки дéвичьей плоти
> и щедрою горстью бросил на плиты
> под свет габаритных огней

Из такого «пещерного» мира исхода нет. Даже евангельская цитата, втиснутая в эту мизантропическую машинерию, не «светит». Как, впрочем, и все стихотворение — лишний раз подтверждающее, что описание подобного через подобное (экзистенциального распада — через распад, дефрагментацию стиховой материи) — простое, но эстетически не самое плодотворное решение.

Гораздо более уместна в финале стихотворения другая реминисценция — из раннего Маяковского: «Багровый и белый отброшен и скомкан, / в зелёный бросали горстями дукаты…» Разве что у Корчагина бросают горстями не дукаты, а кварки разъятой плоти…

Вообще, о влиянии Маяковского на «текст мегаполиса», точнее, об усилении этого влияния, стоит сказать чуть подробнее.

## «Маяковский? Неужели?»

> *…точно ищет освободиться от пут метафоры <…> но уж конечно, не для изысканности стиля, а чтобы уйти в терминологию, в беззвучность, в письмо, в алфавит на аппарате Морзе.*
>
> *И. Анненский. «Аполлон», 1909, № 1*

«Маяковский? Неужели?» Именно такой, несколько риторический, вопрос задает Олег Юрьев, размышляя в своем ЖЖ «о Маяковском и о странном возобновлении его интонации в недавнее время»:

> «Интонация Маяковского» — это только часть — и вовсе не самая существенная — «культурно-антропологического реванша» советского цивилизационного типа, который является культурологическим содержанием нулевых годов. И дело тут не в Маяковском «как таковом», дело в этой интонации навзрыд-навскрик-говорения с отчетливым привкусом сыгранного социального низа, приблатненного пафоса и слезливой жестокости, которую если не открыл, то освоил и присвоил: улица-де корчилась безъязыкая, и вот пришел я и дал ей язык — я-Маяковский.
>
> Прошло девяносто лет, и снова они пошли косяком: я-Родионов, или я-Емелин, или еще какой-нибудь-другой-я-языкодавец, дело не в персоне, а в действительно воспроизводимом (к сожалению) и время от времени входящем в литературную моду социальном типе «хулигана», романтической уличной шпаны, пещерного человека, срывающего с себя тонкую пленку цивилизации.

Насчет «возвращения» Маяковского можно согласиться. И не только на уровне интонации, но и метафор и так далее. Только я бы не стал связывать это возвращение с «культурно-антропологическим реваншем» советского цивилизационного типа. Маяковский (особенно ранний) никак не связан ни с этим типом, ни с модой на тип «хулигана» — это, скорее, есенинское…

Причина, думаю, в другом. Поэтика Маяковского наиболее ярко отразила мир разрастающегося мегаполиса. Этим и продолжает быть актуальна. Так же, как поэтика Есенина, отразившая мир умирающей деревни. И этим — тоже продолжает быть актуальна[11]. А у Пастернака — особенно с конца 1940-х — мир горожанина, бегущего от суеты мегаполиса по направлению к деревне, природе и останавливающегося, не добежав, на дачном участке. И тоже, если судить по не уменьшающемуся количеству «дачной лирики», не потеряла влияния.

«Маяковский уже в 80-х гг. прошлого века казался полностью отработанным историко-литературным шлаком», — пишет Юрьев.

Казался. А потом, по мере отшелушивания от него советско-сталинского мифа, равно как и «шестидесятнического», — казаться перестал. Так и Пушкин людям 1850–60-х годов казался «отработанным».

Так что — «Маяковский продолжается».

Продолжается — на волне прозаизации поэтического языка, расцвета дольника — этой попытки проскочить между чересчур «мозговой» Сциллой верлибра и Харибдой приевшейся силлаботоники…

Но главное — продолжается в силу обострения темы «большого города» как некой гиперреальности: не только «места», но и времени, особой ритмики, особой «громкости» коммуникации — чтобы быть услышанным сквозь миллионы других коммуникаций в акустической мясорубке города.

Что и приводит, если говорить в терминах моего предыдущего очерка, к возникновению множества текстов третьего и второго уровней. То есть как подражательных, так и более оригинальных — хотя и возникающих в попытке оттолкнуться от Маяковского и потому не совсем свободных от него. Вопрос, как всегда, в степени яркости и талантливости[12].

Вот, например, один из последних текстов упомянутого Андрея Родионова:

> Посередине бульвара на восьмые запоя сутки
> по краям встречаются неприятные лавчонки
> идёт борьба за спасательные шлюпки
> мы вот-вот пойдём ко дну, девчонки
>
> на белом льду ненадёжного тверского
> проваливаются чёрные тени
> дельфины рыбы и осьминоги
> безмолвные гады, холодные стервы

Далее цитировать менее интересно — возникает некая «крашеная блядь», ведущая викторину «под псевдонимом Арина»…

Вообще, несмотря на пристрастие к большой форме, в стихах Родионова лучше всего — зачины. Некоторые в своем протокольном изяществе замечательны:

> патрульные остановили
> автомобиль жигули
> искали в автомобиле
> но ничего не нашли[13]

Дальше, увы, опять идет многословное «изобретение» сюжета: «тогда патрульные заставили водителя / рвать кусты у дороги (а это была конопля)…» Кто бы сомневался.

Наследует ли Родионов Маяковскому?

В какой-то мере. В той, в какой Маяковский продолжает оказывать влияние на «текст мегаполиса», особенно при усиленном «накачивании» его социальными смыслами. Но скорее здесь случай *поэтической конвергенции*. Сходство между акулой, ихтиозавром и дельфином вызвано, как известно, не биологическим родством или наследованием признаков, но обитанием в сходных условиях. Так и наличие некой «маяковскости» в стихах 2010-х не означает, что нынешние поэты-«дельфины», всплывающие на Тверской «на восьмые запоя сутки», напрямую произошли от «ихтиозавра»-Маяковского. Гораздо более трезвого и яркого, замечу, хотя и — как чистый тип — «вымершего». Впрочем, «вымершее» и «живое» в поэзии сочетается порой довольно своеобразно.

## Аполлон над городом?

> *…Аполлон, парящий над современным городом, живописно-уродливым, с фабриками, машинами и sky-scratchers'ами, — Аполлон, который не гнушается нашей жизнью, великой, трагичной, пошлой, исковерканной, — Аполлон, раскрывающий перед новым человеком небывалый кругозор.*
>
> *И. Анненский. «Аполлон», 1909, № 1.*

Оставим в стороне пафос Анненского, вызывающий сегодня легкую улыбку. Вопрос не праздный. Насколько современный город, с его все более разрастающейся «второй реальностью», с его виртуальными грезами, может стать объектом поэзии действительности?

Прежде чем попытаться ответить, я должен еще раз уточнить само это понятие. Отсечь от него ту ненужную смысловую ауру, которая возникла после публикации первого очерка.

Судя по откликам, у некоторых читателей возникло впечатление, что под «поэзией действительности» я подразумевал какой-то высший тип поэзии. Спешу заверить: это не так. Высшим он является лишь по сравнению с текстом-тенью, графоманией. В какой-то степени — по сравнению с текстом-отражением (профессионально-подражательным опусом)… И то не обязательно. В плане версификаторского мастерства текст-отражение может и превосходить образцы «поэзии действительности». Так отражение в реке может быть красивее того, что отражается.

Другая часть читающей публики, настроенная более скептически, решила, что «поэзией действительности» я, напротив, пытаюсь навести флер на что-то общеизвестное, едва ли не банальное.

Наиболее осмысленно эта претензия выражена у Евгении Вежлян:

> До самого конца статьи автор очерчивает территорию «поэзии действительности» апофатически — показывая примеры того, что таковой не является, и объясняя почему. Объясняя убедительно. Но вот что же такое искомая поэзия действительности? Она должна «делать поэзией то, что до сих пор поэзией не являлось», прорастать сквозь «филологическую гладкопись» — к действительности. Пример: образ «грузные розы капусты» из стихотворения Кековой.
>
> Но позвольте — это же то, о чем было написано во всех старых учебниках! Это же пресловутая поэзия как «познание в образах», это же очень похоже на требование «наблюдательности», перешедшее к руководителям советских ЛИТО по наследству от акмеистов (см. об этом главу «Ленинградская поэзия в конце пятидесятых» в лосевской биографии Бродского)… Или все же — это что-то иное? В погоне за «субстанциальным» критерием поэзии не упирается ли Евгений Абдуллаев в тупик

банальности?[14]

Прежде всего о «грузных розах капусты».

Внесем ясность: они были взяты как пример, но отнюдь не «поэзии действительности», а того, что, говоря о вторичности конкретного текста (речь шла об одном стихотворении Светланы Кековой), не стоит распространять это обвинение на «всего» поэта. У которого могут оказаться и *другие* стихи, не только с овнами-фавнами и звездами-туманами. Но и те самые: «и грузные розы капусты / торчат из холодной земли»…

Что же касается «банального» требования отбросить филологическую гладкопись… Совпадение это или нет, но через несколько недель после выхода первой «Поэзии действительности» Кирилл Анкудинов поместил на «Часкоре» целую апологию Кековой[15].

И хвалит он Кекову именно за те самые «звезды-туманы». Под увлеченным пером Анкудинова этот изрядно захватанный и изношенный поэтический словарь предстает как

> …специфическая и моментально узнаваемая парадигматика образов Кековой. «Рыбы, созвездия, ангелы».

(Насчет «ангелов», помнится, еще Бунин язвительно замечал Одоевцевой: «Без ангелов у вас всех не обходится. Ангелы у вас всех… какая-то домашняя птица, вроде курицы, под всяческими соусами подаются».)

> Деревья, травы, цари, пастухи, гончары, глиняные кувшины, восточные буквицы, водяные струи — все медитативное, мягко-терпкое, вяжуще-успокаивающее, умиротворяющее, словно настой лекарственных растений.

О терапевтическом воздействии подобной «парадигматики образов» ничего сказать не могу. Может, на кого-то она и оказывает вяжущее воздействие; на меня — скорее обратное. (Как не стану спорить и с утверждением Анкудинова, что Кекова — «христианский поэт». После такого вердикта дискуссии неуместны, разве что только богословские; литкритик же, неся перед собой ботинки, на цыпочках удаляется…)

Так что призыв отбросить подобную «культурность» ради прорыва к действительности — пусть хотя бы в виде точно схваченной детали — не такое уж общее место. Равно как и требование наблюдательности[16]. (Кстати, в лосевской книге, на

которую ссылается Е. Вежлян, это требование представлено отнюдь не как ЛИТОшная банальность, а как «одно из золотых правил поэтики модернизма»!)

Естественно, сами по себе наблюдения, узнаваемые детали — еще не поэзия. И даже «став поэзией», они могут через какое-то время сделаться инородным телом в стихотворении, привнести совершенно ненужные, отвлекающие смыслы. Хороший пример приводит В. Перельмутер:

> У Тарковского в стихах тридцатых годов — гостиничный «пятнадцатирублевый номер». Длинное слово — три с половиной стопы ямба из четырех с половиной. И точная деталь, указующая на неприкаянность бедности. Но в конце шестидесятых, когда стихи звучали на вечере к шестидесятилетию Тарковского и когда отличный гостиничный номер, допустим, в Ленинграде, стоил рублей пять, а то и меньше, за пятнадцать можно было снять «люкс», строка эта выпала из стихотворения и неожиданно совпала с обликом сидящего на сцене юбиляра: признанного, пусть запоздало, поэта и процветающего, хорошо зарабатывающего переводчика[17].

Сегодня «пятнадцатирублевый номер» — это уже некое недосягаемое прошлое, миф о советской дешевизне. Но согласен — не всякую точную деталь, взятую из действительности, следует брать «в строку». Эта деталь может оказаться уязвимой при быстром изменении контекста и повлечь преждевременное «старение» стихотворения.

Вообще, наблюдательность, внимание к детали — первое, но отнюдь не главное условие поэтического прорыва к действительности. Хотя бы потому, что далеко не всё, не все «детали» этой действительностью являются. Особенно в «пещере» современного мегаполиса, с его призрачным, полувиртуальным существованием.

Что — возвращаясь к вопросу о том, может ли стать современный город объектом поэзии действительности, — заставляет дать скорее отрицательный ответ. По крайней мере, ничего аналогичного воспеванию урбанистической машинерии в футуризме начала прошлого века в современной поэзии — даже в самой разэкспериментальной — не заметно. И это понятно: футуристы видели в машинах средство пересоздания мира, нынешние же поэты далеки от подобного оптимизма.

С другой стороны, я менее всего собирался призывать поэтов, следом за гоголевской героиней, «оставить города, где люди в

душных оградах не пользуются воздухом». Или наложить на городские темы и образы табу (вроде того, которое было бы нелишне наложить на созвездия-струи-ангелов…).

Тем более что в прошлое десятилетие возникло немало действительно интересных «городских» стихов.

Например, «Три наброска» Олега Чухонцева («Осень мусор пропагандистский гонит по Пресне…»).

«Нагатинский цикл» Ирины Ермаковой.

Цикл «московских» восьмистиший Глеба Шульпякова.

Лучшие тексты того же Андрея Родионова.

Из совсем недавно опубликованного — зарисовки Владимира Иванова. Поэта, на мой взгляд, неровного — но обладающего умением точно и лаконично зафиксировать узнаваемые приметы городского быта-бытия:

Читаем вывески — здесь был ночлежный дом,
Теперь в нём помещается контора,
С заржавленной вертушкой и котом —
Нахальным, на коленях у вахтера…

Переведём дыхание, постой.
Ты покури, а я помечу тополь.
На случай, если вдруг пристанут копы,
Им покажи бумажник свой пустой,
А про меня скажи: он не со мной…

И те же техногенные реалии вполне могут войти в плоть стихотворения, не только не разрушая его органики, но, напротив, усиливая ее. Но — при условии, что это прежде станет частью поэтической картины мира самого автора, а не первой попавшейся, маячащей перед глазами «городской» картинкой.

В любом случае, нынешняя поэтическая урбанистика — только одно из наметившихся ответвлений поэзии 2010-х — несколько зацикленное на Москве и отчасти и культивируемое столичными поэтическими кругами (не люблю слово «тусовка»). О других линиях развития «поэзии действительности» речь пойдет в последующих статьях.

*«Арион», 2010, № 3*

# О рифме и римлибре

## Лебядкин, брат Смердякова

*Хоть в Севастополе не был и даже не безрукий, но каковы же рифмы!*

*Игнат Лебядкин*

*Кто ж на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить… то много ли бы мы насказали-с?*

*Павел Смердяков*

Эти персонажи, в каком-то смысле, противоположны.

Само имя первого — Иг-*нат* Ле-*бяд*-кин — наполнено внутренними созвучиями. А имя «Игнат» — сколько рифм к нему просится… И Лебядкин рифмует. Помните?

Любви пылающей граната
Лопнула в груди Игната.
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий.

Дело, конечно, не в том, бывал или нет Лебядкин в Севастополе и был ли он безруким (не был). Дело

в самом принципе — в стихотворении «должны быть» рифмы, причем, желательно, посозвучнее. Граната — Игната, мукой — безрук*ый*. Смысл — вторичен, он подверстывается под рифму (и под расхоже-романтический лубок, в котором жертва любви должна еще и выглядеть как «жертва», с телесными повреждениями-с…). Случай текста «четвертого уровня»: графоман чувствует — в «хорошем стихотворении» должна быть рифма, потому что в тех «хороших стихах», которые он знает, рифма присутствует. Может нестись околесица, произвольно ломаться размер; рифма у Лебядкина всегда будет наличествовать, можете проверить.

Впрочем, Лебядкин — фигура, вполне оцененная в русской

поэзии, от Ходасевича до Пригова[18].

Недавно в любви к Лебядкину признался и Всеволод Емелин:

> А я не делю поэзию на поэзию и графоманство. Достоевский выводил образ капитана Лебядкина как графомана. А сейчас многие поэты мечтали бы писать, как капитан Лебядкин[19].

Что ж, приговская социально-пародийная линия — но уже без обнажения приема, с неразличимостью маски и лица, — может, кого-то и вдохновляет. Чаще, однако, «многие поэты» пишут «как Лебядкин», совершенно не мечтая об этом, неосознанно…

Но обратимся к антиподу Лебядкина.

Имя Павла Смердякова, в отличие от лебядкинского, напрочь лишено поэзии (и созвучно, разве что, лишь «мадам Курдюковой» Ивана Мятлева). Смердяков, как известно, рифму не уважал: никто, мол, в рифму не говорит, даже если б начальство приказало. Впрочем, нечто близкое этому позже утверждал и Толстой: говорить стихами — все равно что идти вприсядку за плугом.

Рифмофобия Смердякова, равно как и рифмофилия Лебядкина, — два полюса, точнее, два односторонних взгляда. Формально — на рифму, содержательно — на связь поэзии и действительности.

Для поэтов-«лебядкиных» в стихотворении важна «поэтичность», главным признаком которой является для них рифма; смысловая точность, предметность — на втором, а то и на третьем плане.

Напротив, «смердяковы» присягают некой действительности *per se* (где никто «в рифму не говорит»), которая оказывается на поверку довольно убогой, поверхностной, случайной… Вообще, Смердяков мог бы, наверное, считаться первым адептом верлибра в русской литературе. Точнее, тех верлибров, которые возникают просто как механическое отрицание рифмованного стиха. В результате чего, как в известном пушкинском высказывании, выходит «проза, да и плохая».

В современной поэзии в чистом виде оба этих типа встречаются не часто. Чаще бывает так: поэт вроде и не бесталанный, и мастеровитый… Но как только пытается осовременить стих за счет «современной» рифмы — или же простого отбрасывания рифм, — как «лебядкинство» или «смердяковство» начинает буквально лезть в глаза.

## О рифме современной и «лебядкинской»

*Раньше поэт рифмовал «морозы» и «розы», теперь — «колхозы» и «колготки».*

*3. Паперный*

Главный редактор «Детей Ра» Евгений Степанов опубликовал там «Заметки о современной и несовременной рифме» (2010, № 12).

Статья любопытная.

Цитируется «незаурядный поэт» Гандлевский, выносится вердикт: «рифмы не современные, устаревшие, пережившие свой век».

Что же тогда, по Степанову, современная рифма?

За примерами далеко ходить не нужно. Все творцы «современных рифм», как выясняется, печатаются в «Детях Ра». С. Лён, М. Кудимова, С. Арутюнов, А. Бубнов…

Рассмотрим слова, выведенные Мариной Кудимовой на рифму. *Лес — sms; шатловского — отшатывалась; татарка — мажоритарка; кластер — Web-мастер*. Это примеры только из одной стихотворной подборки. Подобные рифмы никак не могли появиться ни в XIX, ни в XX веке — некоторых из этих слов тогда не было в русском языке.

Все бы хорошо, если бы Степанов честно не поставил ссылку на само стихотворение Кудимовой («Дети Ра», 2010, № 2) — где и обнаруживается рифмоносное четверостишье:

Будь я удмуртка иль татарка,
Чукчанка или же эрзя,
Претила б мне мажоритарка,
Где быть единственной нельзя.

Хотя *татарка — мажоритарка* — рифма, конечно, новая (Ахматова могла додуматься только до «татарки — подарки»…), но как-то она здесь смущает. Ладно, удмурты, эрзя и чукчи — народы малочисленные, и для них, возможно, представительная система выборов предпочтительней мажоритарной; но татары вроде бы к числу «малых народов» не относятся. Как-никак, второй по численности народ после русских, если верить переписи. Возникает подозрение, что присутствуют они здесь исключительно для рифмы (совсем по Лебядкину: ну и что, что не однорукий, — зато какая рифма…).

Впрочем, оставим в покое этнологию, равно как и

акцентологию (я имею в виду вторую рифму, где «эрзя» — ударение на первый слог, если верить словарю, — рифмуется с «нельзя», которое, видно, следует читать как «нельзя»…)

Главная беда этого отрывка — даже не в этой «новизне» рифм, а в том, что сам он изрядно ветхий, вторичный («Да будь я и негром преклонных годов…») и плоско-публицистичный — как, увы, и вся «детирашная» подборка Кудимовой.

Вот другое ее стихотворение, откуда Степановым извлечена «современная» рифма *лес — sms*:

> Крик птицы сотовой —
> Дрожит Бирнамский лес.
> Рот терракотовый
> В формате sms.
>
> Зимой голодною
> Сменила наугад
> Жизнь черноплодную
> На sms-формат…

Не будем, опять же, придираться к смыслу: спрашивать, что такое «терракотовый рот в формате sms» (вероятно, что-то для автора важное, если ради того, чтобы уместить его в стих, она идет даже на неопрятнейший стык — *ротеракотовый*), и откуда и для чего появился здесь «Бирнамский лес».

Но вот что касается «современной» рифмы: *лес — sms*… В принципе, ее нельзя назвать даже новой: рифмовка на аббревиатуры с «эс» на конце — от ГЭС и КПСС до ПМС и МЧС — в русской поэзии уже более чем традиционна. То, что у Кудимовой вместо МЧС — *sms* (хотя «МЧС» в этом четверостишии с голодной зимой и лесом смотрелось бы логичнее), более современной рифму не делает. Да и кто только в последние годы «sms» не рифмует; у Инны Кабыш, например, будет поинтереснее: «А бабушка прислала SMS: / „Христос воскрес!“».

Такие же «современные» рифмы Степанов отыскивает и у другого постоянного автора «Детей Ра», Арутюнова:

> Сергей Арутюнов развивает традиции рифмования, заложенные Славой Лёном в пятидесятые годы, Булатом Окуджавой, Евгением Евтушенко и Беллой Ахмадулиной — в шестидесятые. Ассонансные и паронимические рифмы весьма распространены у этого поэта: москвопрописку — программисту; полшага — оплошала; свалили — своими, слиянье — слиняли, полудиком —

> палладином; поймам — пойлам. Сергей Арутюнов, так же как Марина Кудимова, выводит на рифму новояз и даже аббревиатуры: трейдинг — в-третьих; КПП — КГБ…

По поводу Арутюнова высказываться не буду, чтобы мимоходом не влезть в застарелую и бессмысленную прю Степанова и Костюкова о том, какой поэт лучше: Гандлевский или Арутюнов, что увело бы в сторону от темы… И все же не могу не вспомнить, читая приводимые Степановым примеры, о мандельштамовских «ау — ГПУ» или «посидим — керосин», о десятках подобных рифм у Маяковского… Да и Окуджава и прочие упомянутые Степановым мэтры в качестве основателей «традиций рифмования» выглядят не слишком убедительно.

Впрочем, имена эти здесь не случайны. «Современная» рифма Степанова — это добрая старая советская рифма. То, что Томас Венцлова иронично назвал «рифмой поэтов-шестидесятников»[20].

На память приходит запись из дневника Александра Сопровского за 1990-й («Новый мир», 2010, № 12):

> Сегодняшняя «Л[итературная] Г[азета]». Межиров. Рифма «Живаго — Гулага». No comment. Впрочем, Евтушенко должен локти кусать: не подсуетился. Более смелой рифмы уже не будет. Сережа [Гандлевский] в этом духе шутил лет 10 назад («Доктор Гулаго»).

При значительной консервативности в отношении стихотворного размера, словаря, не говоря о содержании, — в отношении рифмы в советской поэзии, особенно с 1950-х, наблюдалась бóльшая толерантность (сказалось включение Маяковского в школьную программу). Возникал слегка пародийный гибрид — вполне традиционное и по форме, и по содержанию стихотворение, но с заковыристой рифмой.

Сегодня подобные рифмы выглядят уже не как «современные», а скорее как анахронизм. От уснащения текста *татарками — мажоритарками* четырехстопный ямб не станет менее хрестоматийно-заезженным. Или рифма *утончаясь — Уго Чавес* в последнем сборнике Олега Хлебникова[21] (где, если бы не аннотация, вряд ли можно было бы догадаться, что собраны стихи последних лет, а не двадцатилетней — и более — давности).

Кстати, Лебядкин тоже имел слабость к «современным» для того времени рифмам, вроде: *гувернантка — жоржзандка, граната — Игната*… Правда, он не декларировал особым образом их современность, только простодушно радовался: «Каковы рифмы!» Сегодня литкритики и кураторы, естественно, объяснили бы и самому Лебядкину, и читающей публике то,

какие замечательно современные рифмы он использует…

Конечно, не возбраняется рифмовать и *лес* с *sms*, и *КПП* с *КГБ*. И я полностью согласен со Степановым, когда он в той же статье пишет:

> Поэтический язык обогащается за счет языка непоэтического — просторечного, вульгарного, жаргонного, канцелярского, подросткового, профессионального, офисного…

Да, такое языковое расширение как раз и есть один из признаков поэзии действительности. Вопрос только — *как* происходит это обогащение, *как* современность отражается в рифме…

## От рифмы — к слову

*За рифмой часто холостой,*
*Назло законам сочетанья…*

*А. Пушкин*

В чем же тогда современность рифм?

В дефункционализации. В как можно большем снятии с рифмы функции служить, подобно контрфорсу, подпоркой и украшением. Или, если взять музыкальную аналогию, — гармонической функцией (тоника — доминанта, тоника — доминанта…). И современная архитектура, и музыка уже очень давно без этих несущих конструкций обходятся.

Рифма — это прежде всего слово само по себе, и лишь затем — слово-функция. Традиционный — функциональный — взгляд на рифму как на то, что служит связыванию, благозвучию, уже не работает. Необходимо возвращение рифме качества слова-самого-по-себе.

Современная рифма — рифма незаметная, «бедная», «холостая». Не выделяющаяся как слово — или два, в случае сложной рифмы, — по сравнению с остальными словами в стихотворении.

Это — в идеале.

В реальности рифма, конечно, всегда будет более заметна — в силу своего положения на конце строки и созвучия с другим концевым словом. Тут уж вопрос поэтического вкуса, мастерства, интуиции, авторского стиля — как «разгрузить» рифму.

Например, «традиционность» рифм Гандлевского — это как

раз случай такой «разгрузки». Рифма здесь даже не столько традиционна, сколько простовата, даже слегка неумела (но — продуманно-простовата и продуманно-неумела). Вот фрагмент из стихотворения, который приводится у Степанова:

> Мою старую молодость, старость мою молодую
> Для служебного пользованья обрисую.
> Там чего только нет! — Ничего там особого нет.
> Но и то, что в наличии, сходит на нет.
> И глаза бы мои не глядели, как время моё
> Через силу идет в коллективное небытиё.
> Обездолят вконец, раскулачат — и точка.
> Что ли впрок попрощаемся, дурочка, Звёздочка,
> Ночка?[22]

Простой, элементарный тип рифмовки (*aabb*), вполне соответствующий слегка сбитому ритму, просторечиям. Рифма не выпирает, напротив, работает на целое. Тонко выстраиваются смысловые и аллитерационные повторы (*молодость — молодую, нет — нет — нет, точка — дурочка — звездочка — дочка*). Пожалуй, единственная претензия, которую я бы мог высказать, — в некоторой интонационной и даже лексической зависимости этого отрывка от известного мандельштамовского «Ох, как крошится наш табак, / Щелкунчик, дружок, дурак!»

Так что рифмовки у Гандлевского нисколько не устаревшие. На таких же «опрощенных» рифмах работают сегодня и многие другие — разные, но безусловно современные — авторы: Чухонцев, Ермакова, Галина, Фанайлова, Науменко, Файзов, Русс…

Порой даже самая банальная рифма — через остранение в стихе — может вполне стать фактом современной поэзии. Например, у Игоря Бобырева:

**Поэма про убитого журналиста**

***1***

да я теперь живу
я призрак водки
и длинная хорда немой селёдки

я в телогрейке памятник его

я жду рассвет для памяти его

**2**

пакет для языка
для глаз
для водки

для головы
для тела
для селёдки

для погребальных предприятий вакуум
в стране свободы память вакуум

Дважды повторяется банальное: *водка — селёдка*. Замыкающие тавтологические рифмы: *памятник его — памяти его, вакуум — вакуум*. Невозможность речи — при столкновении с насильственной смертью — требует именно такой опрощенной и в то же время парадоксальной рифмы. Возникает интересный микро-диптих, концентрированное поэтическое высказывание.

Дефункционализация рифмы не обязательно должна идти в сторону опрощения и тавтологии. Она может выражаться и в преобладании диссонансных рифм. Путь этот, в английской поэзии протоптанный еще в двадцатых-тридцатых годах прошлого века, в русскую поэзию вошел относительно недавно — например, у Андрея Грицмана («Дружба народов», 2010, № 4):

Неподвижен остаточный воздух
в тайниках анонимного леса.
Путь до станции тихой недолог.
Отправление неизвестно.

Или другой — также давно апробированный в английской поэзии тип рифмовки — «мерцающая» рифма, возникающая как бы внезапно в нерифмованном стихе. Санджар Янышев, из стихотворения «Край ночи»:

Сегодня любая малость, любой пустяк
узнаёт во мне своего Гомера.
Но вчера — ты слышала? — в новостях

передавали: два самолета столкнулись в воздухе,
погибли дети —
их посадили не на тот рейс;
часом раньше вылетел «Ту»
и благополучно приземлился в Барселоне —
мы были на нём…

Впрочем, и в русском стихосложении 1920–1930-х примеры и диссонансных, и мерцающих рифм имеются — у того же Мандельштама («Нашедшему подкову», «Полночь в Москве…», «Из табора улицы темной…»). Только в отличие от английской поэзии, в русской-советской эти типы рифм не прижились и воспринимались как некая забавная аномалия. «Палка — селедка».

Но, вполне по Шкловскому, — прежде маргинальные типы рифмовки становятся все более востребованными.

## Верлибр или римлибр?

*Рифмует с Лермонтовым лето…*

*Б. Пастернак*

Если двигаться далее в этом направлении: рифмы традиционные — опрощенные — диссонансные — мерцающие… — то следующим пунктом должна быть рифма отсутствующая, стихотворение без рифм.

Оттолкнувшись от лебядкинской рифмофилии, мы прибываем в область смердяковской рифмофобии?

Думаю, нет: отсутствующая рифма может *отсутствовать* по-разному.

Самый простой случай — когда рифма ожидается, но на ее место подставляется другое, нерифмующееся слово. Это традиционный прием комической поэзии[23], встречается он и в поэзии для детей. А сегодня проникает во вполне серьезные стихи. Например, у Алексея Порвина («Нева», 2010, № 1):

До берегов — просторы ничьей темноты.
Отец на вёслах, говорит — держись;
я обернусь на голос, но лодка пуста:
меня в ней тоже нет.

«Темноты» требует, вроде бы, рифмы «пусты» — однако вместо нее возникает «пуста». Вместо автоматически ожидаемого «жизнь» — многократно обкатанной в эстрадной поэзии рифмы к «держись» — возникает слово-антитезис: «нет» (отсутствие, небытие).

Так отсутствие ожидаемой фонетической рифмы восполняется рифмой смысловой — которую образуют два или более слова, находящихся в отношениях смыслового устойчивого тождества/противоположности, причинно-следственной связи и т. д. В четверостишии Порвина присутствует именно такая смысловая рифма: в первой и третьей строке — тождественная («темнота» и «пустота» как смысловая пара), во второй и четвертой — антитетическая.

Разумеется, фонетическая рифма может быть одновременно и смысловой. Проблема только в том, что набор таких рифм в русской поэзии («любовью — кровью», «человек — век», «мгле — земле»…) уже почти исчерпан. Могут, конечно, появляться и новые: например, «любовью — I love you» у Анны Цветковой или даже «гул — ьвобюл» у Инги Кузнецовой («По ту сторону зеркала / кто-то пишет „ьвобюл“»). Могут — при известном остранении — использоваться и традиционные рифмы этого типа; например, как «водка — селёдка» у Бобырева. Однако совпадение фонетической и смысловой рифмы встречается в современной поэзии все реже.

Иногда оба типа рифмовки — фонетический и смысловой — могут соседствовать в одном стихотворении. Например, в отрывке из стихотворения Ксении Маренниковой «Питер»:

> едешь в маршрутке — он едет к тебе спиной
> ты видишь что видит он — мост над невой
> снова мост над невой, темнеет
> ты видишь спину его в огнях

Рифма «спиной — невой» — пример мерцающей рифмы: далее рифма исчезает, однако верлибр продолжают «держать» тождественные пары: «спиной — спину», «мост над невой — мост над невой» и причинно-следственная пара: «темнеет — огнях».

Могут в одном стихотворении присутствовать и тождественные и антитетические рифмы. Из стихотворения Вячеслава Куприянова («Дети Ра», 2010, № 2):

> Я стараюсь найти
> то хорошо забытое старое,
> которое хорошо
> и которое можно найти

действительно новым.

Тождественные рифмы принимают здесь тавтологическую форму (простого повтора): «хорошо — хорошо», «которое — которое», «найти — найти». А смысловой сдвиг обеспечивает антитетическая: «старое — новым».

Даже одна и та же смысловая рифма может иногда быть и тождественной, и антитетической. Например, в стихотворении Владимира Ермолаева («Арион», 2010, № 4):

тень молчания легла между нами
молчание ушло тень осталась
она и сейчас между нами
когда мы смеемся и говорим

Антитетичность «молчания — смеемся / и говорим» и «ушло — осталось» вполне очевидна; однако одновременно антитетичной является и тождественная рифма-рефрен «между нами — между нами»: в первом случае это касалось прошлого, во втором — настоящего времени, которое этому прошлому противопоставлено по смыслу.

Кстати, смысловая рифма не обязательно связана с повтором. Например, в стихотворении Максима Бородина антитетическая рифма охватывает две группы слов:

Осень
Воздух
пахнет удивительно сладко.
Наверное,
пришло время
вспомнить
о налоговом законодательстве.

Тождество по временной смежности вступает в противоречие с антитетичностью привычного смысла («поэтичность» осени — «проза» бюрократической процедуры), создавая некую парадоксальную ауру. Можно расслышать и фонетическую связь смысловой рифмы («удивительно — законодательстве»). Хотя должен признаться, что само стихотворение мне не кажется удачным — слишком все оно исчерпывается этим, не слишком глубоким, парадоксом[24].

Конечно, верлибры «держатся» не одними смысловыми

рифмами. В них могут задействоваться суггестивные зрительные образы, слова с яркой эмоциональной окраской (обсценная лексика, например), «монтаж» стилистически разнородных кусков, наконец, повествовательность (фабульность)… Вплоть до полной неразличимости верлибра с непоэтической речью — которую, вероятно, и имел в виду Смердяков…

Главное, что рифма в современном стихотворении (особенно верлибре) не исчезает, но трансформируется из фонетической в смысловую. Верлибр в немалой своей части оказывается не стихотворением, «свободным» от рифмы (*vers libre*), но стихотворением со свободной рифмой, *римлибром* (*rime libre*). При сокращении фонетических связей растет число связей смысловых, ассоциативных.

В пределе — каждое слово в стихотворении становится рифмой, а рифма — каждым словом, и *abab*, например, превращается в какое-нибудь *abcfcddaefb*…

Можно возразить, что подобное понимание рифмы слишком широко и ведет к размыванию самого этого термина.

Но, во-первых, там, где речь идет о новых тенденциях, терминологическая «умеренность-аккуратность» порой только вредит. Развивается стих — развиваются и пересматриваются прежние стиховедческие термины. А развитие стиха как раз и обнаруживает тенденцию к расширению того, что сегодня воспринимается как рифма (что уже подмечено такими разными критиками, как, например, Губайловский, Перельмутер, Кузьмин…).

Во-вторых, смещение спектра рифм от фонетических к смысловым не является ценностным, нормативным. Поэт может задействовать рифмы всего этого спектра. Включая и какой-нибудь «лес — sms», если это внутренне обусловлено самим стихотворением (а не желанием омолодить стих с помощью рифменного «орифлейма»). И верлибр — даже в виде римлибра с высокой плотностью смысловых рифм — не может считаться искомой вершиной, не говоря уже о тех верлибрах, которые плодятся от нехватки версификационной зрелости, от фонетической глухоты и т. д. Речь лишь о векторе, тенденции.

Но тенденция эта — в контексте разговора о поэзии действительности — представляется немаловажной. На границе рифмованного стиха и верлибра поэзия не растворяется в «действительности» (в смердяковском ее понимании). Рифма лишь сбрасывает с себя фонетические цепи, чтобы «прирасти» смыслом. Этот переход от звуко-рифмы к смысло-рифме может быть постепенным, может произойти «скачком» — главное, чтобы он был связан с выходом из «Пещеры» вторичностей и подобий…

*«Арион», 2011, № 2*

# Лукавый эпитет

## Между космосом и косметикой

*Космос* и *косметика,* как известно, имеют сходное происхождение.

Слово «космос» означало в древнегреческом еще и «красота, наряд, украшение». Косметика, *kosmētikē* — соответственно, «искусство украшать, наряжать».

И стихотворца греки тоже иногда называли «косметиком»; *kosmētēs* — и «поэт», и «уборщик, румянщик».

Но, произросшие из одного этимологического корня, слова эти за два с половиной тысячелетия дали совершенно различные смысловые кроны.

Если говорить о поэзии, «космос» и «косметика» указывают на два разных типа поэтического мышления.

«Космичность» поэзии — попытка создать в стихотворении «образ мира, в слове явленный»; здесь поэт выступает как творец, создатель, что, кстати, и означало греческое слово *potetēs;* о том же, возможно, и первый стих Книги Бытия — «В начале сотворил *(epoiēsen* — „сопоэтил“) Бог небо и землю». «Космичность» — одна из черт поэзии действительности, цель которой — прорыв сквозь слои подобий к миру как таковому, подражая акту его творения.

Напротив, «косметичность» поэзии — это та самая техника украшения, уснащения текста красотами, когда поэт из творца, создателя — *poiētēs*а становится *kosmē-tēs*ом — косметиком, украшателем. Подчеркну: речь идет не о красоте, естественно возникающей в момент стихотворения, а о красивостях, «вкусовых добавках»…

Сами по себе приемы поэтической «косметики» не суть зло. Овладение ими составляет необходимый этап формирования любого поэта. На уровне первых, еще непрофессиональных, опытов «красóты» используются обильно и неумело, напоминая страшноватенький make-up школьниц. Потом приходят мастерство и стильность в «украшении» стиха, складывается даже свой арсенал таких средств — эффектных метафор, рифм, аллитераций… «Косметика» начинает действовать во зло там и тогда, когда эти красоты принимаются поэтом — и читателем, и критиком — за саму поэзию.

В прошлом очерке шла речь об одном из таких украшений — о рифме, о попытке выдать за современную рифму то, что Венцлова точно назвал «изысканной рифмой поэтов-

шестидесятников».

Для этого очерка я выбрал другой, не менее подверженный «косметичности» элемент поэтического текста — *эпитет.*

## О розовых небесах и шагающих сонных тенях

> *…эпитет, который не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность…*
>
> *В. Шкловский*

Больше всего эпитетов-«украшений» можно обнаружить в графоманской поэзии — или, используя ту классификацию, которой я придерживаюсь в этих очерках, — в поэзии четвертого уровня, «тексте-тени».

Классический пример — опус М. Папер, который приводит Ходасевич в статье «Неудачники»:

> Я великого, нежданного,
> Невозможного прошу,
> И одной струей желанного
> Вечный мрамор орошу.

Кроме невольной пародийности, четверостишье несет на себе все отметины «текста-тени»: оно откровенно подражательно. *Великое, нежданное, невозможное, желанное, вечное* — всё это эпитеты (причем зачастую без определяемого слова) из словаря русских символистов. Например, у Зинаиды Гиппиус: «Мне мило отвлеченное: / Им жизнь я создаю… / Я все уединенное, / Неявное люблю».

Характерна избыточность «украшающих» эпитетов и для поэзии третьего уровня — «текста-отражения»[25], более или менее профессионально имитирующей известные поэтические образцы.

Из стихотворения Евгения Коновалова («Знамя», 2011, № 7):

> Сквозь розовое небо декабря,
> желтеющее в плавном измененье
> к сиреневому, — там, где в сонной лени
> склоняется прозрачная заря,
> цветут кораллы тополей. На ветках

священнодейство инея. И он
так ослепителен, что миг — осеребрён…

Эпитеты мигают здесь как лампочки, которыми обматывают деревья возле кафешек и бутиков. Тут и небо — *розовое, желтеющее* в *сиреневое*; тут и *ослепительный* иней и *осеребрённый* миг, и много прочих красот…

Можно, конечно, усомниться, что эпитет «сонная» что-то добавляет к смыслу слова «лень», а «прозрачная» — к «заре». Но, как писал еще Квинтилиан:

> Поэты… удовлетворяются тем, чтобы эпитет подходил к слову, к которому он прилагается, и мы не порицаем у них ни «белых зубов», ни «влажных вин».

Не будем порицать «сонную лень» у Коновалова и мы. Беда этого стихотворения — не столько эти эпитеты, и даже не странная «склоняющаяся» заря (склоняется, все же, обычно солнце), сколько общая вторичность, зависимость от многочисленных вечерних и зимних пейзажей в русской поэзии[26]. «Красивые» эпитеты лишь делают эту вторичность более заметной.

Еще один зимний отрывок — Григория Марка, из того же июльского номера «Знамени» (невольно думаешь, что «знаменский» отдел поэзии решил немного остудить читателей в летний зной):

Рано утром кружок продышу на стекле.
В нём, шатаясь от ветра, шагают с ночлега
тени сонных деревьев на чёрных ходулях.
Их пушистые шапки свисают к земле.
В синем доме напротив за кружевом снега,
отороченным нитями света в сосульках,
серебрится подол замерзающей крыши,
валит пар из трубы, стены медленно дышат…

В первой строке возникает надежда, что вместо статичного, перегруженного «косметическими» эпитетами пейзажа возникнет что-то более живое…

Увы. У Коновалова была «сонная лень» — здесь «сонные деревья» (не слишком богатое развитие образа «зимней спячки»). Тот же перебор цветовых эпитетов. У Коновалова они хотя бы описывали, пусть и не очень ловко, спектральную гамму на

закате; у Марка они просто необязательны. Замените «черные ходули» синими, а «синий дом», скажем, черным или красным (разве что только не желтым) — в стихотворении не изменится ровным счетом ничего. Как ничего не изменилось бы в замене эпитетов в «пушистых шапках» (непонятно чьих: деревьев или теней) или в «замерзающей крыше»… «Безразличный эпитет», как называл это Осип Брик. Словарь эпитетов-«украшений» в пейзажной живописи довольно обширен — вот только бóльшая их часть изрядно захватана, потаскана, «безразлична»…

Но может быть, выход — в усложнении эпитетов, в их большей новизне, выразительности?

Владимир Гандельсман, «За городом» («Новый журнал», 2011, № 263):

> Страда моментального отклика
> в воздушном идёт синема:
> на взгляд откликается облако —
> в разрыве его синева.
>
> На мысль отвечает акация —
> соцветий горят образцы,
> а вечером в поле за станцией
> сверкнут проливные косцы.
>
> Вода жизнесмерти проточная:
> лишь рыба плеснёт в тишине —
> сорвется звезда полуночная,
> и мир шевельнется в зерне.

Стихотворение гораздо талантливее двух предыдущих; некоторые строки — исключительно удачны («…а вечером в поле за станцией / сверкнут проливные косцы»). Кроме пейзажной зарисовки присутствует и второй план — мысль о единстве микро- и макрокосма, о связи «внутреннего пейзажа» с внешним.

И все же не оставляет ощущение, что стихотворение написано на изношенном поэтическом материале. И становится это заметно именно тогда, когда автор пытается оживить этот материал за счет некоего смыслового и образного усложнения. Пусть у Гандельсмана не просто «проточная вода», а «вода жизнесмерти проточная»; не просто соцветия горят, но «соцветий горят образцы» (что, правда, кроме цветущего дерева, вызывает и образ сжигаемого зачем-то гербария); не просто «моментальный отклик», но «страда моментального отклика», да еще идущая в «воздушном синема» — все это нагромождение, безусловно,

служит немалому украшению стиха, но отнюдь не приращению смысла, энергии, точности. Да и это «синема», изящно рифмующееся с синевой, уже встречалось у Строчкова в «Бузине» («Арион», 2008, № 1):

Ни души. Воздух бродит, звеня.
На фасетках полвека назад —
эти ягоды цвета огня,
угасающего на глазах.

Кадр уводит, и плавает звук —
вот такая идёт синема,
стрекоча мимо встреч и разлук…
Пустота. Маета. Синева.

Возможно, «За городом» родилось совершенно независимо от строчковской «Бузины». Но некая вторичность у Гандельсмана все же ощущается — не только в рифме, но и в образах, «оптике». Что лишний раз подтверждает: текст третьего уровня, «текст-отражение», может быть написан талантливо, но талантливость эта — в украшении, подновлении уже отработанного материала.

Чтобы не возникло ощущения, что проблема эпитета возникает только в пейзажной лирике, приведу пример из социальной поэзии. Или, если верить названию рубрики «Нового литературного обозрения», где этот текст напечатан (№ 108, 2011), — из «новой социальной поэзии». Два стихотворения из цикла Петра Чейгина «В переносице флага»:

Точёного вторника сыпь на рассаду
Крап от ненужного миру дождя
Треск по фасаду
Трона линкора…
Крохи пахучего шага
Общего т. е. вождя
В переносице флага.

А вот и второе:

Ветра бронзовый значок
Зацепился за плечо
Прямо сам стою на милость
Или дому из небес
Четверга паучий ворс

Бóльшая часть эпитетов действительно взята из расхожего словаря «гражданской» лирики. Общий, бронзовый, ненужный (миру), паучий… Равно как и существительных: трон, линкор, вождь, значок… Обращается с ними Чейгин по той же схеме, по какой Гандельсман пытается обновить, остранить отработанные эпитеты лирики пейзажной, — через прибавление к ним в родительном падеже еще одного существительного, или даже двух.

Только пользуется этим приемом Чейгин более радикально, комбинируя настолько случайные элементы — «сыпь точёного вторника», «крохи пахучего шага общего вождя» и т. д., — что гандельсмановская «страда моментального отклика» кажется образцом простоты и кларизма. Невольно припоминается фраза Мандельштама о Кручёных: «…и вовсе не потому, что он левый и крайний, а потому, что есть же на свете просто ерунда». И ерунда эта уже «второй свежести» — достаточно сравнить «Ветра бронзовый значок…» с написанным совершенно тем же размером хармсовским: «Как-то бабушка махнула, / и тотчас же паровоз / детям подал и сказал: / Ешьте кашу и сундук». Можно даже центон составить при желании.

Как ни велико расстояние, отделяющее вполне традиционный пейзажик Коновалова от «ново-социального» Чейгина, — в отношении к эпитету, в работе с ним мне видится один и тот же подход. Эпитет продолжает восприниматься функционально, как украшение стихотворения[27]. Там же, где автор все же чувствует, что «украшение» уже весьма затаскано, он предпринимает «косметический» ремонт эпитета. Меняет его на более свежий (в своем понимании), делает его частью какой-нибудь новой составной метафоры. Вливает молодое вино в старые мехи, иными словами.

## От эпитета — к слову

*Я вычеркну эпитет. Но где мне взять другой?*

*Александр Дьячков*

Возможен, конечно, радикальный вариант — просто отказаться от эпитета (подобно тому, как многие поэты, устав от «красивых» рифм, начинают писать верлибром). Как еще лет двадцать назад писал Наум Басовский:

Слова из первого ряда, речи каркас несущий;
рядом с ними эпитет стал для меня нелеп.
Зрение, слух, обоняние не волнуют ни хлеб насущный,
ни вода ключевая — а просто вода и хлеб.

Не вековая дорога, что будущее пророчит,
и не песок раскалённый, где жаром бьёт по глазам,
а просто песок, дорога, солнце, еще короче —
лишь назову: пустыня, — каждый заполнит сам[28].

Периоды отказа — либо минимального использования — эпитета как раз обычно и наступали после периодов его активной эксплуатации. Эпитетами увлекались символисты; идущие за ними акмеисты, напротив, пользовались ими довольно скупо. Колебания между густотой эпитетов и стремлением свести их использование к минимуму могут происходить и на протяжении одной писательской биографии. Например, обилие эпитетов у раннего Бродского — и их почти полное исчезновение у позднего.

Возможно, сейчас в поэзии происходит нечто схожее. Красивый, звучный эпитет — так же как и «изысканная» рифма — слишком долго был признаком особого мастерства — в противоположность «массовой» советской поэзии с ее, как правило, банальной эпитетикой. Кульминации эта линия достигла в восьмидесятых у метаметафористов, у которых без эпитета почти не встретишь не то что катрена — даже строки. Например, в замечательной «Элегии» Парщикова (там, где о жабах):

Их яблок зеркальных пугает трескучий разлом,
и ядерной кажется всплеска цветная корона,
но любят, когда колосится вода за веслом
и сохнет кустарник в сливовом зловонье затона.

В девяностые, даже в начале нулевых исчерпанность подобной эпитето-избыточной поэтики еще не казалась очевидной.

Сегодня она уже не просто кажется — она действительно исчерпана.

Неудивительно, что стихи многих современных поэтов крайне бедны эпитетами. Например, стихи Олега Чухонцева, Михаила Айзенберга, Алексея Дьячкова, Бориса Херсонского…

Кстати, этим отчасти объясняется мое несогласие с интересной в целом статьей Алексея Саломатина, где Херсонский

рассматривается в паре с Дмитрием Быковым[29]. Дело даже не в том, что в кривом зеркале «социологической критики» каждый шаг, каждый текст поэта может быть истолкован в плане «стратегии достижения успеха»; и что, в отличие от Саломатина, я считаю и Херсонского, и Быкова авторами безусловно одаренными — с той лишь оговоркой, что одаренность Быкова, на мой взгляд, реализовалась больше в эссеистике.

Главное мое возражение — слишком уж различные поэты взяты в одну рамку. И касается это, в том числе, и использования эпитета. У Херсонского, как это в свое время отметил Аркадий Штыпель, «ни один эпитет, ни одна метафора не являются… „украшением“ текста»[30].

Что касается Быкова, то хотя эпитетов у него в стихах последних лет и стало меньше, но их все же более чем достаточно, и как раз тем самым украшением текста они и служат. Например:

> Ты выйдешь вслед за мной под сумрак каплющий,
> Белея матово, как блик на дне,
> И, кофту старую набросив на плечи,
> Лицо измятое подставишь мне.

В этом отрывке из стихотворения «Русский шансон» («Новый мир», 2011, № 1) эпитеты почти в каждой строке — и, увы, тоже несколько старые и измятые. Даже «каплющий сумрак» не особенно нов: лет десять назад встречал его у Геннадия Каневского (где, кстати, описывалась и сходная ситуация утреннего расставания):

> Она ни строчки не прочтёт из тех стихов, что он
> под утро
> Напишет, обмакнув перо в дождливый, каплющий
> рассвет,
> И на спине его — крыло нащупав, просто и немудро
> Хихикнет, а потом, поняв, прижмёт к груди
> и крикнет: «Нет!»…

Не хотелось бы, чтобы этот очерк был воспринят как призыв отказаться от использования эпитета. Речь лишь о пересмотре места эпитета, в как можно большем снятии с него функции украшать (освежать, расцвечивать…) стих. Я сознательно озаглавил эту часть «От эпитета — к слову» — аналогично главке «От рифмы — к слову» прошлого очерка, где брал на себя

смелость утверждать, что традиционный — функциональный — взгляд на рифму как на то, что служит связыванию, благозвучию, уже не работает, и поэтому необходимо возвращение рифме качества слова-самого-по-себе.

Аналогичное могу сказать и в отношении эпитета. Отказаться от взгляда на эпитет как служебное, дополняющее, «косметическое» средство. Уже и так почти исчезло рифмование эпитетов, вроде «далекий — одинокий». С освобождением просодии становится очевидней та функция заполнения, «заливки», которую эпитет часто выполнял в жестко метризованном стихе. Так же как и современная рифма, которая в идеале — рифма незаметная, «бедная», не выделяющаяся как слово по сравнению с остальными словами в стихотворении, можно говорить и о «бедном» эпитете — когда в качестве эпитета может «работать» даже обычное определительное прилагательное[31]. Как, например, в стихотворении «Детство» Дмитрия Григорьева («Северная Аврора», 2011, № 13):

> У тебя будет плюшевый кот, у меня пушистый
> медведь
> да селезень цветной — ему далеко лететь,
> а медведю сквозь чащу идти, опилки на землю
> ронять,
> по этим опилкам ты сможешь найти меня,
> если я потеряюсь средь тёмных лесов и болот,
> и селезень в клюве пластмассовом душу мою унесёт…

Остраненные взглядом ребенка, эти обычные прилагательные обретают изначальный, мифологический, «космический» смысл. «Темный лес» становится действительно темным и страшным, а простое определение «пластмассовый» в отношении клюва игрушечного селезня здесь уместнее многих «художественных» эпитетов.

Возможности для развития современного эпитета сохраняют отглагольные прилагательные и причастия. Например, у Алексея Сомова («Урал», 2011, № 6):

> я хочу от русского языка
> ровно того же самого
> чего хочет пластун от добытого языка
> связанного дрожащего ссаного
>
> замерзает не долетев до земли плевок
> а я ж тебя паскуда всю ночь на себе волок…

Эпитеты бедны, прозаичны — но насколько хорошо они «работают» на метафорическое сближение двух омонимов («русского языка» и «добытого языка»)… Жаль, что стихотворение не завершается здесь — а тянется, с картинами допроса «языка»-языка, теряя в энергии и все более разжижая удачно найденную метафору.

Предвижу возражение, что то, за что ратую — экономность в использовании эпитетов, предпочтительность эпитетов «бедных», — приведет к еще большей прозаизации поэзии.

Что ж, в том, что современная поэзия испытывает влияние со стороны прозы, я не вижу ничего плохого. Да и проза прозе рознь — тексты многих прозаиков (Элтанг, Терехова, Славниковой, Иличевского, Быкова…) в бедности эпитетов никак не упрекнешь.

Возможно, что через какое-то время маятник качнется в противоположную сторону, и лучшие стихи лучших поэтов наполнятся эпитетами, как когда-то стихи лучших поэтов семидесятых-восьмидесятых. Но произойдет это, думаю, не скоро. Пока эпитет оказывается чаще признаком поэтической «косметики» — а не «космоса»; текста-тени, текста-отражения — а не поэзии действительности. Как и в случае с рифмой (изысканной vs бедной), в отношении эпитета самому стихотворцу выбирать, какая ипостась его больше привлекает: украшатель — или создатель, *kosmētēs* — или *potetēs*…

*«Арион», 2011, № 3*

# «В паузе думает воздух»

*Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы.*

*О. Мандельштам*

Есть в поэзии одна совершенно неуловимая категория. О ней сложно говорить, ее трудно «загнать в слова».

Это — молчание, тишина.

Говорить о молчании — не противоречие ли?

Речь, конечно, не об абсолютном молчании. А о том, которое сопряжено со словом. «В начале было Слово». *Эн архэ эн о логос*.

Но что было само это *архэ* — начало, в котором и прозвучало Слово? Не тишина ли?

Расхожий взгляд, что поэт имеет дело только со словами. Что стихи есть наилучшие слова в наилучшем порядке.

Это «корпускулярный» взгляд на поэзию: мир состоит из предметов — стихи состоят из слов.

Но в мире существует и пустота, незаполненность.

Когда Моцарта спросили, что всего важнее в его музыке, он ответил: паузы!

Недавно ту же мысль повторил Вячеслав Куприянов:

Что бы не говорилось, но главное
Происходит уже не в речи
А в паузе —
В паузе поэт переводит дыхание
В паузе у читателя должно перехватить дыхание
Иначе напрасно движение речи поэта
И недаром сказал о соловье Соколов Владимир —
«Как удивительно в паузах
Воздух поёт за него» —
Так за поэта
В паузе думает воздух

Паузы в музыке.

Незакрашенные части холста или бумаги.

Когда учился живописи (в восьмидесятые), нам запрещали их оставлять: «В природе нет белых пятен».

«Поэзия — это освобождение от языка средствами самого же языка (а не внеязыковыми средствами, вроде молчания или музыки)». Так я сам писал пять лет назад («Арион», 2007, № 1).

Теперь думаю несколько иначе. Молчание — такое же средство языка, как и речь, такое же вещество поэзии.

Из бесед с композитором Валентином Сильвестровым:

> …От новой музыки в истории музыки останется пауза. Пауза была и раньше, в старой музыке, но там она выполняла скорее вспомогательную роль: перед кадансом, например[32].

То же и в «старой» поэзии.

Советская поэзия (почти вся) была густо закрашена словами. «Белых пятен» в ней не было.

Молчание присутствовало в основном как у-молчание. Эзопова тишина. «После отмены цензуры / тишина эта вышла / многотомным изданием» (Анна Кузнецова).

Видел я это многотомное издание.

В букинистическом, никто не берет.

Еще не закончен демонтаж. Не сняты леса, шуршит полиэтилен.

Демонтируется русская советская поэзия. Хотим мы этого или нет.

Ее оказалось больше, гораздо больше, чем виделось лет двадцать назад. Тогда казалось — достаточно снять металлическую звезду со шпиля, выковырять серпы-молоты из лепнины. Заменить рамы на стеклопакеты.

Сняли, выковыряли, заменили.

Здание стоит. Массивное здание советского стиха, надстроенное над русской классической поэзией. Как известное сталинское строение на Лубянке, включившее в себя неоклассическое здание конца XIX века.

Беда советской поэзии не в том, что она «советская». Как раз соцреалистическая символика в ней уже не колет глаз. Уже пошел процесс антикваризации. Антикварный пионерский галстук. Антикварные панорамы строек. Антикварные струи воды из

бетонных челюстей ГЭС.

Советская поэзия — термин не содержательный, а хронологический. Мандельштам не был советским поэтом не потому, что писал против Сталина, — а потому, что сложился как поэт до двадцатых годов.

Советским поэтом был Бродский. Последним выдающимся советским поэтом.

Молчание как знак исчерпанности.

Вначале — пафос. Потом — инерция, банальность. Потом — отрицание, ирония. В конце — молчание.

Признание в любви, четырехстопный ямб с женской рифмой, первое слово — «люблю».

«Люблю тебя, Петра творенье», «Люблю грозу в начале мая».

Лирический пафос, первооткрытие формы.

Дальше — езда по накатанному: «Люблю высокие соборы» (Блок), «Люблю морозное дыханье» (Мандельштам)…

Отдельные попытки обновления формы — через снижение. «Люблю рабочие столовки» (Смеляков, 1958). «Люблю охоту, бокс и холод» (Шкляревский, 1960-е), «Люблю вояж на третьей полке. / Внизу попутчик пьет кефир…» (Горбовский, 1960-е).

Кефир — хорошо. Но форма уже исчерпана, выбулькана до донышка, как бутыль. Что с ней делать дальше?

Могут происходить попытки обновления формы через ее отрицание. «Я не люблю» Высоцкого. Уберем мысленно «Я не…» и получим прежнюю форму

(«…люблю, когда — наполовину, /…когда прервали разговор»).

Наконец подоспевает ирония. Это может быть просто ирония. «Привет вам, новые ворота! / Люблю порой на вас смотреть, / Люблю порой и с разворота / На вас башкою налететь» (Григорий Кружков, 2008).

Или ирония-пародирование: «Люблю я / Слёзы / Грёзы / Розы» (Виктор Ширали). Или социальная: «Люблю тебя, моя Гоморра» (Дмитрий Быков); даже такое: «Люблю чиновников России» (Лев Гаврилов, 2006).

Но «любовный» круг уже замкнулся.

Как говорил один редактор в начале тридцатых, заметив очередного молодого автора, входящего к нему с пухлой папкой: «Роман? Героиня — Лидия? Не надо!»

Это не значит, что исчерпанная форма совсем исчезает. Встречается. Даже у мастеров. «Люблю стихи о Незнакомке, / О Саломее и соломке…» (Александр Кушнер, 2011). Но чаще — в

стихах эпигонских. «Люблю железную дорогу: / Перроны, рельсы, провода» (Наталья Никитина, 2005). Поэтесса не замечает, что путешествует тем же четырехстопным ямбом с «люблю» в роли тепловоза, что и когда-то Горбовский…

Ну и, конечно, любительская поэзия. Которая вообще только на выхолощенных формах и крутится.

«Люблю тебя, моя Россия, / Твой крепкий и могучий дух, / Сильна как прежде и красива, / Свободна, но капризна пусть».

Автора не назову. Да и автор ли он в полном смысле? Такие тексты, кажется, способны зарождаться сами собой, как системные ошибки.

Дальше может быть только, как у Шекспира, — тишина.

Молчание, паузы позволяют порой снять инерцию — даже в затертой форме.

Марианна Плотникова:

полюби меня жизнь
таким как есть
пока я весь
пока мама здесь

пока голуби в парке стаей
и пломбир еще не растаял
лужи трещинки мел на асфальте

полюбила и хватит

Первая строка — не просто лирически-затертый, еще и песенно-запиленный штамп. «Я люблю тебя жизнь». Разве что с небольшим превращением. Но сам прием — вполне в духе цитатных игр 1980-х. «Наплети про больную подругу, / Кружева на головку надень» (Гандлевский). «Вихри враждебные, / Бури магнитные» (Друк).

Но дальше начинается работа молчания. Ломается размер. Вместо ожидаемого во второй строке — по песенной инерции — продолжения трехстопным анапестом: та-та-та́-та, та-та́-та, та-та́-та — возникает «обрезок» амфибрахия. «Таким как я есть». Слом инерционной ритмики. Сами пустоты оказываются более наполненными смыслом, чем внешне обыденные слова.

«Пока я весь». Уже не просто дольные паузы, но и смысловые лакуны. «Пока я весь» — что «весь»? «Пока голуби в парке стаей». Что — стаей (взлетают, белеют…)? Слова «сглатываются», возникает сбивчивая речь. Одновременно — отход от банальной лирической фразы.

Предпоследняя строка: «лужи трещинки мел на асфальте». Фраза, изрытая сплошными лакунами. В «восстановленном» виде она бы, наверное, выглядела: «пока (подсыхают? отражают небо?) лужи, (темнеют?) трещинки…» И так далее.

Однострочный пробел перед «полюбила и хватит». Пробел как тоже молчание, пауза. Временна́я пауза, являющаяся смысловой.

В советской поэзии пробел чаще выполнял служебную функцию. Отделял одно четверостишие от другого. Подчеркивал завершенность мысли, давал возможность взять дыхание.

В современной поэзии пробел часто становится одной из главных частей стиховой конструкции. Представляя собой, в том числе, уплотненное время.

Например, в дистихе Александра Макарова-Короткова:

прошептал и

полегчало

Впрочем, это может быть необязательно пробел. У Михаила Файнермана ту же роль играет отточие:

«Соловушка! /……. / Что замолчал?» В дистихе Владимира Иванова «Онко» пробел вообще графически не обозначен: «Полгода приносил ей фрукты / Теперь — цветы». Пробел домысливается (до-чувствуется) читателем.

В античной теории метрики пауза называлась *хронос кенос*, пустое время. В современной лирике пауза-пробел становится временем предельно наполненным.

О терминологии, хотя статья и не научная.

Лакуна — пропущенное слово или несколько слов в строке.

Пауза — ритмически-смысловой перерыв.

Пробел — одно из оформлений паузы.

Молчание — все это вместе; как не-слово, оно может проявляться и лакуной, и паузой.

Еще о паузе. Именно она, по мнению стиховедов, и отличает поэтический текст от прозаического. «Благодаря обилию пауз и их протяженности, — пишет Юрий Орлицкий, — стихи неизменно произносятся значительно медленнее, чем проза»[33].

Возражая Орлицкому, Елена Невзглядова отмечает в качестве важного признака стиховой паузы не длительность, а ее связь с ритмикой поэтической речи[34].

Не углубляясь в стиховедческие дискуссии, замечу: если говорить о современной поэзии, наиболее важным представляется и не длительность паузы, и не ее связь с ритмом. Это было существенно для традиционной лирики с ее жесткой метрической структурой. Раскрепощение просодии, попытки синтеза силлаботоники с дольником, верлибром, становление «гетероморфного стиха»[35], позволяет по-иному взглянуть и на паузу.

Не как на паузу между, а как на паузу о чем-то.

Молчание и отрицание.

Отрицание, обилие «не» в современной поэзии — вообще отдельная тема[36]. Отрицание вносит момент многозначности; отрицая одно, мы как бы потенциально допускаем многое другое («не-белый» может потенциально означать и синий, и красный, и любой другой цвет).

То же мерцание многих альтернатив, возможностей вносит и молчание.

Стихи, в которых основная смысловая нагрузка ложится на отрицание и молчание, вообще написаны исключительно просто, безыскусно.

Яна Токарева:

ничего такого не было ничего
она заснула в комнате у него
а он у окна конспекты свои изучал
и пока она не проснулась свет не включал
с тех пор ни с ним ни с ней ничего сильней

Трижды повторенное отрицание «ничего». Смысловая пауза после первой строки. Еще одна перед последней, усиленная пропуском в самой строке: «ни с ней (не было? не случалось?) ничего сильней». Все это создает эффект второго плана этой вроде бы незамысловатой — и незамысловато рассказанной — истории.

Еще один пример сопряженности молчания и отрицания.

Мария Галина:

Две недели есть у меня,
У меня есть четыре дня,
У меня есть пара часов,
А потом уже нет ничего…

На что есть две недели, четыре дня, пара часов? Мы не знаем. На жизнь? на любовь? на прощание с прошлым (четверостишье входит в ностальгическое стихотворение-цикл «Осень на Большом Фонтане»)?

Наконец, отрицается и это. «А потом уже нет ничего…»

Оба стихотворения — хотя авторы очень разные — написаны на сходном приеме. Отрицание неопределенного. Как бы сказанного, в действительности же — умолченного. Оба написаны намеренно просто, с «бедными» рифмами и «бедной» лексикой. Предельно коротко.

Молчание и малая форма.

С одной стороны — да, стихотворение, в котором паузы важны не менее слов, обычно невелико по размеру.

Олег Чухонцев:

> Короче, ещё короче!
> Четыре, ну восемь строк
> от силы и.
> навылет и поперек

Но «работа молчания» в разных видах малой формы происходит по-разному. Например, с середины 1990-х идет интересное возрождение и развитие традиций античной лирической эпиграммы. У Павловой, Чечика, Хоменко, Салимона. Краткость тут — от классической законченности высказывания.

Вера Павлова:

> Святому не скажу, о чём молюсь,
> чем мучаюсь, врачу,
> не покажу собаке, что боюсь,
> мужчине, что хочу.

Мысль выражена сжато и точно. Выстроен и блестяще исчерпан смысловой и ассоциативный ряд. Святой — врач — собака — мужчина…

Но именно эта концентрированность смысла не предполагает присутствия внутренних пауз (если не делать их умышленно, как плохие декламаторы). Здесь работает пауза внешняя, обрамляющая.

Несколько слов в оправдание малой формы. В которой Владимир Козлов увидел выражение некого «упоения

настоящим».

«Свой драматизм антологическая миниатюра черпает из той *эмоции эпохи*, которую я предпочел назвать „упоением настоящим“. Антологическая миниатюра, безусловно, напрямую причастна к ее выражению»[37].

Что же это за «эмоция эпохи»?

По Козлову, поэтический «магистральный сюжет девяностых годов — неприятие настоящего, отрыв совершающейся на глазах истории государства от повседневности ее граждан»[38].

Напротив, в «нулевые годы — годы путинской „стабильности“ <…> поэзия как будто рассмотрела многообразие жизни, увидела россыпь готовых вещей, которыми можно легко набивать пузо. Внутренний мир стал серьезно проигрывать внешнему в иллюстративности и живописности»[39].

Тезисы, очень характерные для того реликтового социологизма, который нынешняя литкритика переняла от прежней, советской. Идея о «надстроечности» поэзии над экономическим (и политическим) базисом.

> В первые десятилетия XIX века <…> всей жизни общества были поставлены задачи исключительно практические, ближайшие; накопление богатств, капитала, нажива сделались первенствующей целью всех…В согласии с веком стала изменяться и литература…Наблюдение окружающей жизни и точное ее изображение — вот что стало делом литературы в этот период.

Так писал (или вынужден был писать) в 1920-м побольшевевший Брюсов[40]. Но тогда подобный социологизм в критике хотя бы еще не стал инерцией. Сегодня это уже инерция инерции.

«Неприятие настоящего» в поэзии девяностых, о котором пишет Козлов, было вызвано не социальными причинами (а если ими — то в последнюю очередь). Это был «длинный шлейф» традиции отчуждения, неприятия современности в ее «советско-совковом» варианте. Традиция эта возникла еще в шестидесятые: Тарковский, Самойлов, Ахмадулина, Кушнер, Мориц, Бродский… В перестроечные восьмидесятые она была окончательно легализована и канонизирована. Девяностые ее просто «доедали».

Так же минимализация поэтического текста вряд ли обусловлена «путинской стабильностью» или «упоением действительностью». Хватает и собственно литературных или связанных с литературой причин. Усилился — благодаря

Интернету — информационный метаболизм; сообщения, отклики, обсуждения — все стало короче. Ускорилась смена кадров, уплотнился видеоряд. Не только на экране, но и в стихах. И в прозе. Проза тоже минимализируется, стройнеют романы; даже предложения укоротились, замечали?

Наконец, сжатие формы — это вообще характерно для демонтажа поэтической традиции, в какую бы эпоху он ни происходил. Стихи Батюшкова были «минималистичны» по сравнению с многострочием Державина или даже Жуковского. И «Вечер» или «Камень» после циклов и поэм символистов тоже казались *сжатостью, доведенной до пределов* (как писалось в одной из рецензий на «Камень»).

Что до авторов, чьими стихами Козлов иллюстрирует тезис об «антологичности» поэзии нулевых — Павлова, Гандельсман, Салимон, Кушнер, — то все они писали так же и в девяностые. Александр Семенович Кушнер — так вообще еще тогда, когда и Козлова, и автора этих строк на свете не было.

(Вытягиваю наугад с полки «Арион», номер четвертый за 1994 год. Сколько «антологических миниатюр»: у Григория Кружкова, Натальи Орловой, Виктора Шаркова, Александра Орлова…)

Собственно, и то, что я называю «работой молчания», началось тоже не в нулевые. Можно вспомнить минималистические поиски 1960–1970-х годов: «лианозовцев» (Сатуновский, Сапгир, Некрасов…), Ахметьева, отчасти — Айги.

Хотя вряд ли тут можно говорить о прямом влиянии того, «первого», минимализма (за которым и закрепился этот термин) на нынешний. Скорее, о схожем явлении на новом витке. «Тот» минимализм был реакцией на лирическое многословие советской поэзии[41]. Нынешний — на игровое многословие постсоветской, постмодернистской, постбродской (интонационно требующей «длинной строки»); на обилие поэтической продукции в целом…

Вернусь к мысли, которую оставил, свернув на статью Козлова.

В лирической эпиграмме (это наименование мне ближе, чем «антологическая миниатюра», — есть в термине «миниатюра» что-то невыветриваемо манерное) паузы, лакуны внутри самого стиха отсутствуют. Стих слишком плотен, сжат, закруглен. Молчание здесь не внутри, а *вне*; стих обрамлен молчанием; эта активная рамка делает его еще более выразительным.

Внутренние паузы появляются в другой разновидности малой формы (которой Козлов не касается, и зря). Связана она не со средиземноморской, а с дальневосточной эпиграмматической традицией.

Речь о хайку. Оно менее цельно по высказываемой мысли, более антитетично. Отсюда больше лакун, пауз. В классическом по форме хайку Алексея Сосны (пять — семь — пять) пауза не просто обрамляет — она возникает после каждой строки:

тоже мне счастье
мицубиси паджеро
ве́лик бы в детстве

В хайку, написанных свободным размером, роль пауз еще более возрастает.

Михаил Бару:

Осенний ветер.
Вылетает птичка у фотографа…
Чтобы не вернуться.

Здесь послестрочные паузы глубже, уже каждая последующая строка непредсказуемо меняет смысловой регистр.

Я не большой поклонник хайку как таковых. Но роль их в современной русской поэзии важна: как тренажа — по работе с внутренними паузами, по избавлению от привычки равномерно заштриховывать стихи словами. Такой важной формой для поэзии начала прошлого века был сонет. Выдающихся образцов не возникло, но на сонетах оттачивалось усложнение поэтического письма — после рубленых катренов 1880–1890-х.

«Упоение настоящим» — если очистить от мнимых социологических и культурологических объяснений — и есть воля к «поэзии действительности».

«В нулевые поэзия как будто рассмотрела многообразие жизни…»

Именно так. Стала совершенно очевидной выхолощенность той традиции, точнее — традиций, через которые поэзия смотрела на мир до этого. И классической, и авангардной. От одной осталось «люблю ла-ла́, ла-ла́, ла-ла́-ла». От другой — еще меньше. Какие-нибудь «триста грамм сухого орфея»[42].

Приходится от многообразия слов и приемов (за их изношенностью) обращаться к многообразию предметов и явлений.

Только я не назвал бы это «упоением настоящим». Скорее, ощущением его — этого настоящего — хрупкости. Его эфемерности. «Мир прекрасен, а человек умирает», как точно

сформулировал это Глеб Шульпяков («Арион», 2011, № 2).

*У меня есть пара часов, / а потом уже нет ничего…* Танатологичность современной лирики. В которой Танатоса стало больше, чем Эроса.

Молчание как обозначение грани между бытием и небытием. Андрей Василевский:

> за пределами человеческого
> слова чернеют сворачиваются
> листья схваченные заморозком
>
> только вирусы /то что мы называем вирусами/
> ходят между жизнью и смертью
> между живой и неживой природой
>
> туда сюда
> туда сюда
> скрипит калитка

Снова лакуны («за пределами человеческого» — бытия? разума?), паузы на стыках между разнородными трехстрочными блоками. Первый блок — синтез философской и пейзажной лирики. Второй — остраняющий прозаизм, легкая пародия на научпоп. И последние три стиха, которые, если представить в виде одной строки, легко могли бы служить началом песни с шестистопным «романсовым» ямбом: «Туда-сюда, туда-сюда скрипит калитка…» Но благодаря паузам превращаются в открытый, зыбкий финал.

Сошлюсь еще раз на Валентина Сильвестрова:

> Пауза — это тоже звук. К ней нужно относиться не просто как к прекращению звука, а и в самой паузе искать какую-то возможность…Возникает какое-то другое ощущение паузы, не просто запятая, а какая-то иная вещь[43].

Так и в современной поэзии — пауза, молчание становится иной вещью, инобытием слова.

В этих очерках я уже писал о постепенной трансформации фонетической рифмы в смысловую, о том, что рифме из служебного элемента возвращается качество слова-самого-по-

себе.

То же можно сказать и о молчании. Пауза, пробел, лакуна получают равноправие со словом. Особенно пауза, чье место в стихотворении перестает быть жестко фиксированным[44]. Исчезает отличие между концевой (межстиховой) и внутристрочной паузами, между интонационной и ритмической.

И это есть одна из примет перехода от поэзии-пения — к поэзии-слушанью. От монологического, самозабвенного выпевания стиха — к диалогическому вслушиванию в тишину, чреватую речью другого, «трансцендентного собеседника», о котором мечтал Мандельштам.

Период пения в русской лирике был значителен: где-то от Пушкина, который, как свидетельствуют, и стал первым «петь» свои стихи[45], — до Бродского.

И как любой период, он имеет свое завершение. Происходящее, вероятно, на наших глазах.

Это не означает, что поэзия перестанет быть музыкальной. «Поэзия вслушивания» тоже причастна пению. Но только не сольному, возобладавшему в искусстве Нового времени, а, скорее, антифону, где пение и молчание уравновешены в диалоге двух хоров.

О диалогичности, многоголосии современной лирики я надеюсь написать в одном из следующих очерков[46]. Этот же — о поэтическом молчании и его видах — я завершаю тем, чем его и надлежит завершить.

Не итоговой репризой, с обобщениями и выводами, но — паузой…

*«Арион», 2012, № 3*

# В сети и около

В предыдущих очерках мы несколько углубились в околостиховедческую область: рассуждали о рифмах, эпитетах, паузах. Пора немного сменить оптику.

«Поговорим о Риме — дивный град…» (Мандельштам).

Поговорим об интернет-поэзии — дивной и не очень.

Сказано о ней, конечно, не столько, сколько о Риме. Но тоже немало.

Чем отличается интернет-поэзия от просто поэзии?

Собственно, ничем. Стихотворение — если это не просто слова в столбик — остается тождественным себе независимо от того, где и как опубликовано. В газете, в Интернете, на манжете. Слабое стихотворение — или просто «средне-хорошее», — естественно, зависимо от «оболочки», в которой подается. Скажем, положенное на хорошую музыку, оно и само «хорошеет». Что касается графоманского, то его, конечно, никакая сервировка не спасет…

О том, что никакой особой «интернет-поэзии» не существует, еще в начале нулевых писал Ян Шенкман. Правда, с оговоркой:

> …Интернет не просто очередное техническое новшество, а культурный феномен… Он не просто делает литературный процесс интенсивней и разнообразней, не только позволяет поддерживать связь с читателем и чувствовать себя независимым от консервативных литературных кланов, контролирующих бумажные журналы[47].

Оговорка справедливая. Да, культурный феномен. Да, процесс разнообразился. Да, связь с читателем и независимость от бумажных журналов… Только не совсем ясно: все перечисленное — это хорошо или не очень? Не для культуры в целом или для литпроцесса — а для поэзии?

Возможно, тогда, в эпоху интернетного «штурм унд дранга», самому критику (и не ему одному) это было не совсем понятно. Но теперь, с более чем десятилетней дистанции, можно подвести некоторые итоги. И высказаться менее гадательно.

## Кружок — журнал — группа — Сеть

Примерно раз в девяносто лет, по моим подсчетам, в русской словесности происходит появление новой формы организации

поэтической жизни.

В 1730-х появляется первая форма — *кружок* (общество, салон) любителей поэзии. Возникает он среди воспитанников петербургского Сухопутного шляхетского корпуса; впоследствии некоторые из воспитанников Корпуса (Сумароков, Нартов, Олсуфьев…) создали Общество любителей российской словесности.

В 1820-х поэзия из кружков и салонов выплескивается в литературные *журналы* (или альманахи). Стихи в журналах печатались и до того. Но собственно литературные периодические издания, в которых поэзии и поэтической критике отводилось бы не менее четверти всего объема, — это началось именно с 1820-х.

Отсчитываем еще девяносто лет — в 1910-х приходит *поэтическая группа*. Еще в 1900-е русские символисты не представляли собой группы. Были символистские кружки («аргонавты»), салоны («Башня» Иванова), журналы («Весы»). В следующее десятилетие ведущей формой становится именно группа. Группами мыслили себя эгофутуристы, будетляне, акмеисты, имажинисты…

Наконец, 2000-е; новая форма — *Интернет*. Первые опыты «поженить» поэзию с новой технической средой имели место еще в конце 1990-х. В 2000-м в «Литературке» прошли первые дискуссии по сетевой литературе. Но формой организации поэтической жизни он стал лишь в нулевые. Прежние формы — кружки и салоны, журналы и альманахи, группы и объединения — не исчезают. Вообще, каждая новая форма не отменяет прежние. Хотя процесс поэтического «группостроительства», оживившийся в конце 1980-х, с середины 2000-х почти полностью замораживается.

Можно заметить, что каждая последующая форма все более *демократична*. Для поэзии это, конечно, не комплимент; Густав Шпет не без основания считал ее самым аристократичным видом словесности. Это — констатация. Поэтический кружок — вещь как бы для избранных, немногих. Журнал — раздвигает, размыкает эти кружковые границы: и авторов, и читателей у журнала значительно больше. Группа еще более демократизирует процесс: если для издания журнала требуются литературно-профессиональные навыки, то поэтической группой могли объявить себя любые стихотворствующие субъекты. Особенно — молодые, начинающие. Правда, для группы — таков был эстетический предрассудок прошлого века — все же требовалась какая-то литературная платформа, программа, манифест… Что же касается поэтического Интернета, то тут «окно возможностей»

(как теперь говорят на офисном диалекте великорусского) распахнуто до предела. Создаешь страничку в «Живом журнале» («ВКонтакте», на Фейсбуке) или на каком-нибудь нередактируемом сайте. И сколько хочешь выкладывай свои плоды «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет»…

И еще. С демократизацией поэтического процесса идет его коммерциализация. Кружок или салон — предприятия еще сугубо некоммерческие. Литературный журнал уже способен в некоторых случаях — и в отдельные периоды истории литературы — приносить некоторую прибыль; но гораздо чаще держится за счет пожертвований или дотаций. Так было в начале прошлого века («Весы», «Золотое руно», «Аполлон» — все они издавались благодаря меценатам), так оно есть и сегодня. Поэтическая группа — при значительно меньших вложениях, чем журнал, — способна была принести более быстрые дивиденды. По крайней мере — в 1910-е, когда все это начиналось, и особенно — в случае футуризма. (Дивиденды не столько самим поэтам, сколько организаторам их гастролей, вечеров, лекций — на которые привлеченная рекламой публика «валила валом»[48].)

И наконец, Интернет. Выкладывание стихотворения в Сети, разумеется, акт для поэта совершенно бескорыстный и бесплатный. И в этой бескорыстности и бесплатности профессиональный поэт (и даже известный) абсолютно уравнен со стихотворцем-любителем. Об этом внешнем равенстве я еще скажу. Но вот одно отличие между ними в Сети все же есть. Последние — стихотворцы-любители — гораздо более перспективная группа с точки зрения интернет-коммерции. То есть люди сообразительные быстро расчухали, что на желании «малых сих» публиковаться и становиться «звездами» поэтического Интернета можно делать деньги. И стали их делать. Беря их, естественно, не за саму публикацию — а за разные дополнительные услуги по промоушну в Сети хотя бы в пределах собственного сайта (сайтов).

Определенная коммерческая составляющая — повторюсь — была и в предыдущих формах организации литпроцесса. Только в журналах ставка делалась на уже достигших известности авторов, в группах — на поэтов молодых, на «новые имена». В Интернете — по само́й его демократичной логике — наиболее перспективной оказывается «безмолвствовавшее» прежде большинство. Поэты-любители. Поэты-графоманы.

## «Ты мне трибуной послужи…»

Внесем уточнение. Стихотворение, сочиненное ко дню

рождения друга (родственника, шефа…) и прочитанное за праздничным столом, — это не графомания. Равно как и юношеские переживания, записанные в столбик, в какой-нибудь тетрадке, запрятанной от посторонних взоров так далеко, что сам ее найти не можешь — пока лет через двадцать она не обнаруживается где-то на верхней полке и не прочитывается с ностальгической усмешкой… Это — не графомания.

Это — любительская поэзия. Вполне достойный и безопасный для окружающих род досуга[49]. Который был, есть и будет — пока «морозы» будут рифмоваться с «розами». Или, на худой конец, «палка» — с «селедкой». Не называют же, скажем, лудоманией вдохновенное настукивание одним пальцем по клавишам. Это — любительское музицирование, которым никто не попытается блеснуть на конкурсе имени Чайковского. Выступать в одном ряду с профессионалами, иными словами.

Но в музыке отделение любителей от профессионалов довольно жестко. Существует многоступенчатый процесс обучения, начиная с определения наличия слуха и вдалбливания азов нотной грамоты. В поэзии создать систему обучения, аналогичную той, которая существует в обучении другим «языкам» (языку музыки, языку живописи, архитектуры), не получается. Поскольку поэзия «работает» на том же языке, каким люди пользуются ежедневно и всю жизнь. Так что срифмовать «розы» с «морозами» может уже дошкольник, а сочинить опус, написанный тем же метром и почти теми же словами, что и стихотворение кого-нибудь из классиков, реально после трех-четырех классов средней школы.

Объяснить любителю, что для писания стихов требуется слух не в меньшей степени, чем для занятия музыкой (в том числе, и музыкальный слух), — удается не всегда. Равно как и то, что умение писать «в склад и в лад» аналогично усвоению основ сольфеджио. Не более. Даже менее: скорее, овладению тремя «блатными» аккордами на гитаре. И когда убедить в этом не удается — или просто не оказывается поблизости профессионала, который это способен сделать, — симпатичный стихотворец-любитель мутирует в малосимпатичного графомана.

Графомания, таким образом, — не всякая любительская, неумелая поэзия; это любительская поэзия, *не осознающая* своей неумелости. Претендующая на то, чтобы стоять в одном ряду с профессиональной.

Тем более что последние лет пятнадцать внешние отличия между профессионалом и любителем стерлись до предела.

Поэт N выступает на поэтических вечерах? Стихотворец-любитель N’ тоже выступает; даже чаще и еще иногда вместе

бардами. Поэт N ездит на поэтические фестивали? И стихотворец-любитель N’ туда ездит (сам его там видел). Поэт N зарабатывает на жизнь не поэзией (а порой вообще не литературным трудом) — но ведь и N’ творит и публикуется тоже исключительно из любви к музам. У поэта N вышла, наконец, книжка стихов — у N’ они выходят почти каждый год. Сообщает N на своем вечере, что тираж ее — сто экземпляров; с места поднимается N’: «И у меня последняя книга тоже таким же тиражом вышла!» (эпизод не вымышленный).

Но, пожалуй, более всего тому, чтобы *внешняя* граница между поэзией и графоманией истончилась, как озоновый слой, поспособствовал именно Интернет.

…Год назад мне предложили «пожюрить» в одном литературном интернет-конкурсе. Состав жюри подбирался своеобразный: Андрей Битов, Ксения Собчак, Дмитрий Воденников… Как раз в это время я писал обзор поэзии за год, где собирался дать ее срез от любительской до «толстожурнальной»; лишние «полевые данные» мне, как я думал, не повредят.

Не могу даже приблизительно назвать то количество опусов, которые пришлось просмотреть. *Внешне* все это походило на стихи. Здесь было все. Все возможные жанры. Была здесь и гражданская лирика:

> Я обращаюсь к лире вечной:
> Ты мне трибуной послужи…

И пейзажные картины:

> Тревожное время рассвета,
> Дрожащие капли росы.
> И, словно младенец раздетый,
> Луна покатилась в кусты…

И бытовые зарисовки:

> Вальяжно, к рынку явно не спеша,
> Идет торговка — дивно хороша.
> С васильевской российскою красой,
> Прилавок заполняет весь собой…

И конечно же, любовная лирика во всем своем многообразии:

Разденьте женщину… Разденьте…
Не вожделея… просто так.

Или:

Неважно, с кем ты засыпаешь,
А важно, с кем проснёшься ты,
С кем ты разделишь боль и радость
И закрома своей души…

Или — почти «Песнь Песней»:

Твои груди торчат, как церквей купола,
Твои бедра — гитарная дека…

Можно еще цитировать — но не буду. Равно как и называть имена авторов. Они, в общем-то, не виноваты. Как любительские вирши это вполне приемлемо. Размер, рифма. Образы. Лира, гитара. Беда, что этим людям нашептали (а они — поверили), что то, что они пишут, следует публиковать. Выносить на широкий суд, рассчитывать на некое профессиональное признание.

Разумеется, между поэзией любительской и профессиональной нет никакой колючей проволоки (полоса отчуждения — не больше). В отдельных, единичных случаях любительская поэзия может приближаться к профессиональной. В том же конкурсе я обнаружил одного автора, Юрия Богомолова, чьи стихи на общем фоне выделялись хоть какой-то относительной самостоятельностью.

В год моего рожденья был сквозняк,
И холод был зимы непобедимый.
Родители укутывали меня так,
Что я остался все-таки живым и невредимым.

Через года, как маленький росток
Через асфальт, с трудом я пробивался.
Чумазый и голодный мой роток,
Помимо корок, мало с чем встречался.

И все-таки счастлива та пора!
Для счастья не нужна была причина.
Копеечка, стекляшка да игра,

Да в доме брат или другой какой мужчина…

Вот — жизнь страны, вот — жизнь ее детей.
Не сходятся, как параллельные Евклида.
На кухне коммунальной, меж дверей,
Без устали читают Майна Рида…

Текст, конечно, тоже любительский. Я имею в виду не несоблюдение размера[50], а несвободу от лирических штампов — да еще и фонетически неряшливых («И все-таки счастлива та пора!» — *счастлива топора*). Все же, это любительство где-то рядом с собственно поэзией…

Бывают такие же единичные случаи и встречного движения, со стороны поэзии профессиональной. Ее луч может порой выхватывать нечто и из сферы любительского стихотворства. Особенно в периоды кризиса и обновления поэтического языка. Можно вспомнить вирши «малороссиянки Милицы», опубликованные по настоянию Хлебникова в «Садке Судей»:

Хочу умереть,
И в русскую землю
Зароют меня!
Французский не буду
Учить никогда!..

Или стихи «коломенского жителя Jean'a Сухова», которые хотел в начале 1920-х издать Борис Пильняк:

Лиловенький цветочек
Испанской красоты
Зелёненький листочек
Ах как вы хороши!!

Но одно дело, когда такие перлы извлекает на свет и публикует профессиональный литератор: не смеха ради, но ради некого «остранения», которое в небольших дозах всегда идет на пользу поэзии (отсюда же — ее извечный интерес к «примитиву», фольклору…). Но не всякий «коломенский житель» будет терпеливо ждать, пока на его «цветочек испанской красоты» найдется какой-нибудь Хлебников или Пильняк. И не всякому захочется играть роль эдакого «таможенника Руссо». Тем более что сегодня есть Интернет. А в Интернете — сайты, где тебя с

твоим «цветочком» и прочими «закромами души», можно сказать, ждут.

Меньше всего хотелось бы здесь кого-то обличать. Сам формат Интернета — виртуально-демократический и виртуально-коммерческий — смещает акценты с *создателя* на *потребителя*[51]. В этом, пожалуй, и есть своеобразие Интернета как культурной формы. Он внушает потребителю, что тот может довольно легко стать создателем (точнее — быть признанным в качестве такового). А создателю — что он должен как можно ближе быть к потребителю, быть с ним постоянно «на связи» — благо техника это тоже позволяет…

Относительно того, как Интернет «соблазняет» любителя, уже сказано.

Теперь — о том, какие соблазны возникают в связи с Интернетом у поэтов профессиональных.

## Бренды и френды

Начну, однако, не с поэтов, а с тех, кто искренне решил им помочь. Посоветовать им, как посредством Интернета «получить обратную связь от читателей и критиков, задать правильное направление развития своего творчества и получить широкое признание».

Статья Аллы Носковой «Интернет как пространство для продвижения поэзии и поэтического творчества»[52], откуда взята эта цитата, при первом прогляде меня заинтересовала: цифры, графики… Приятно было видеть, что не один я все пытаюсь подружить в литкритике гармонию с алгеброй. Пока не понял, *что* это за цифры и для чего они тут…

Помню, в годы моей учебы на философском факультете один студент явился как-то к декану и объявил, сияя, что определился, наконец, с темой дипломной работы: «Я вывел формулу семейной гармонии!» И тут же начал покрывать доску разными цифрами и символами.

Цель Аллы Носковой была, разумеется, менее амбициозна. Всего лишь вывести «формулу» гармонии между поэтом и массовым читателем, истосковавшимся по поэзии. Ради этого она и просчитала количество запросов в *Google* и *Yandex* на слова «поэзия», «стихи», а также на сочетания вроде: «стихи девушке», «прикольные стихи», «поздравления + с 8 марта стихи», «стихи бывшему», «красивые стихи + о любви». И так далее — несколько страниц цифр в столбик. Еще несколько страниц — разбивка числа пользователей, набиравших подобные запросы, по городам. Столько-то в Томске, столько-то в Омске…

Как сказал Алексей Максимович Горький, когда ему показали выступление ста девиц, с точностью часового механизма одновременно выбрасывавших вверх ножки: «Работу вы проделали большую, сложную и никому не нужную».

И дело даже не в том, что под словом «стихи» (как и под «семейной гармонией») люди понимают настолько разное, что строить на этом какие-то расчеты, мягко говоря, не корректно[53].

А в том, что не приходится рассчитывать, что поэт (настоящий), впечатленный этими цифрами в столбик, перестанет валять дурака и выберет «правильное направление развития своего творчества». Подчинит его самопромоушну в Сети, следуя таким вот советам:

> Тратить время и силы нужно на продвижение персонального бренда поэта, а не на отдельные стихотворения и элементы творчества.

Не сомневаюсь, что А. Носкова руководствовалась добрыми побуждениями. Как и другие авторы — мне уже приходилось о них писать, — которые желали просветить бедолаг-литераторов консалтинговой мудростью. То концепцией позиционирования, то теорией потребления продуктов культуры…[54]

Нет, я не считаю, что поэт должен оставаться эдаким «непризнанным гением». Да и история поэзии не знает крупных поэтов, которые бы были совершенно не признаны своими современниками — если не читателями, то коллегами, критиками.

Тем более что современная серьезная поэзия вполне представлена в Интернете. Например, в «Журнальном зале» (ЖЗ) «Русского журнала» (*magazines.russ.ru*). Признается это, вроде бы, и в статье Носковой:

> «Журнальный зал» — это замечательный проект, который является сегодня главным ориентиром в мире настоящей литературы и поэзии. Но его цели и функциональность узко ориентированы на элитарную аудиторию и не предполагают коммуникацию с широкой аудиторией читателей.

Относительно элитарности. Слово красивое. Но — насколько оно применимо к сетевому ресурсу, который доступен для любого пользователя и совершенно бесплатно? Что же это за такая общедоступная и безвозмездная элитарность?

Да и какую аудиторию — в случае современной поэзии — считать элитарной? Пятьсот читателей? Тысячу? Пять тысяч?

Пять тысяч читателей — и не просто читателей, а именно современной поэзии, — элитой назвать уже язык не поворачивается. И у меня всегда было ощущение, что число людей, читающих или хотя бы проглядывающих поэтические подборки, выложенные в «ЖЗ», где-то подходит к этой цифре.

Решил проверить. Выбрал несколько таких подборок — из прочитанных и чем-то запомнившихся. Старался, чтобы все они были за один год (2012-й) и из разных журналов. После чего обратился к менеджеру «ЖЗ» Татьяне Тихоновой с просьбой сообщить количество просмотров этих подборок с момента их выкладывания.

В результате получились такие цифры (на 26 октября 2012 года).

Алексей Дьячков («Новая Юность», № 3) — 4401 просмотр;
Михаил Дынкин («День и ночь», № 4) — 2952;
Василий Ковалёв («Сибирские огни», № 9) — 1970;
Григорий Медведев («Знамя», № 1) — 2533;
Виталий Науменко («Новый мир», № 7) — 12 580;
Александр Петрушкин («Волга», № 9–10) — 2832;
Феликс Чечик («Арион», № 2) — 5527;
Ганна Шевченко («Дети Ра», № 6) — 2108.

В общем, цифры не совсем элитарные. Особенно если учесть, что все эти публикации существуют (изначально) в «бумажной» версии. Так что к цифрам этим следует еще мысленно приплюсовать число прочитавших те же подборки в самих журналах. И счет этих читателей, думаю, тоже идет на тысячи (тут уж проверить не у кого). И еще. Для чистоты эксперимента я сознательно брал только поэтов, почти нигде — кроме «ЖЗ» — не представленных. Ни в других сетевых ресурсах, ни в «телеящике», ни порой даже на «бумаге»[55]. Составь я список из других имен — например, Гандлевского, Кушнера, Чухонцева… — количество просмотров было бы, более чем уверен, иным. Уж точно — не меньшим.

Это — что касается «элитарности» «Журнального зала». Теперь относительно второй оговорки А. Носковой — что этот ресурс «не предполагает коммуникацию с широкой аудиторией читателей».

В действительности коммуникация между поэтом и читателем («широким», «неширокim», любым) постоянно происходит. В том числе и в «ЖЗ».

И средство этой коммуникации — одно: стихотворение. Послание поэта к читателю. Бутылка, брошенная в море, — по

известному сравнению Мандельштама.

Нужна ли в поэзии какая-то другая коммуникация? Более «интерактивная»? Не уверен.

Сошлюсь на собственный скромный опыт. Несколько раз получал письма от читателей, раздобывших каким-то образом мой электронный адрес. Письма с откликами (приятными). За которые я, естественно, благодарил. Однако во втором — или третьем — «мейле» читатель неожиданно (вначале неожиданно: потом-то я уже этого ожидал) присылал собственные стихи. С просьбой прочесть и откликнуться. Я читал. И откликался. Стараясь подбирать слова и выражения с наименьшим травматическим эффектом. После чего переписка иссякала. Коммуницировать со мной дальше читателю становилось, видимо, неинтересно.

Отклик нужен поэту. Особенно в момент его профессионального становления. Да и позже — тоже небесполезен. От коллег по поэтическому цеху, от критиков, редакторов. От — изредка — обычных, неизвестных читателей: как правило, случайный, спонтанный. Натыкаешься, скажем, в том же Интернете на собственные стихи, выложенные в ЖЖ совершенно неизвестного тебе человека. Или на них же, в переводе на какой-то другой язык… «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется». Точнее не скажешь. Но иногда, вероятно, возникает у поэтов желание «предугадать». Проконтролировать этот, казалось бы, тонкий и непостижимый процесс. Порулить им. Собственноручно устраивая, поддерживая и модерируя коммуникацию в Сети с читателями…

И вот вместо бросания бутылки в океан появляется веселое швыряние бутылками друг в друга: такая вот групповая интерактивная игра. С последующим взаимораспитием в теплой виртуальной компании.

> Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета… Страх перед конкретным собеседником, слушателем из «эпохи» <…> настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом[56].

Сегодня эти строки Мандельштама, вероятно, кажутся старомодными. Мало ли что они там себе, в до-интернетную эпоху, воображали. Сегодня «конкретного собеседника» — читай: «френда» — поэт зачастую не только не бежит: он его нетерпеливо поджидает. Например, в своем «Живом журнале».

«„Живой журнал“, — как раньше говорилось на входе при

создании аккаунта, — это возможность выразить себя, поделиться своей жизнью и связаться с друзьями в Сети».

И поэты принялись выражать себя, делиться своей жизнью и связываться в Сети.

Речь не только о стихотворцах, у которых шансы опубликовать свои тексты, кроме как в своем ЖЖ (или на стихах.ру), невелики. Новые стихи в своих ЖЖ стали регулярно выкладывать и серьезные поэты, подобных проблем вроде бы не испытывавшие. Бахыт Кенжеев, Виктор Куллэ, Борис Херсонский, Алексей Цветков, Андрей Родионов…

«Тиражи моих стихотворных сборников никогда не превышали тысячи экземпляров. Тем временем в моем блоге на *livejournal.com*, который совсем не принадлежит к числу самых популярных, число уникальных читателей порой составляет тысячу в день»[57], — пишет Алексей Цветков.

Чтобы «уникальные читатели» Цветкова не восприняли это как мой очередной злобный наезд на их «френда», оставлю как есть, без комментариев…

Вообще, все сказанное — «не в осуждение, а в рассуждение». Речь не о вреде *livejournal*'ов и прочих социальных сетей как таковых. Некоторые поэты «дневники» ведут — но не используют для регулярного стиховыкладывания. В крайнем случае, размещают в начале своего «дневника» опубликованные «на бумаге» сборники (или интернет-ссылки на них). Своего рода визитная карточка, не более.

Да и многие из поэтов, прежде километрами выкладывавшихся в своих ЖЖ, уже немного остыли к такому поэтическому паблисити.

> Года два назад я увлекся «Живым журналом» — эдаким общедоступным сетевым дневником, где многие мои знакомые размещают стихи сразу после написания. Увы, довольно скоро наступило разочарование. Во-первых, нехорошо, когда стихи на страничке окружены рекламой сетевой торговли валютой и запчастей к иномаркам. Во-вторых, чтение поэзии — занятие целомудренное. Легкая доступность размещаемого в Сети как-то обесценивает стихи, что ли (Бахыт Кенжеев)[58].

Согласен. Интернет сделал большое дело: облегчил процесс публикации и расширил аудиторию читателей. Решил, иначе говоря, ту проблему, которой мучились многие профессиональные поэты в 1990-е. Но одновременно с облегчением процесса публикации возник соблазн публиковать

стихи с пылу с жару, как пирожки. А с расширением аудитории — превратить свою жизнь в перманентную «встречу с читателями», только и успевая вести виртуальный конферанс и отвечать на «записочки из зала»…

Конечно, свои соблазны были и у прежних форм организации поэтического процесса. Например, когда в 1910-е стали возникать и множиться поэтические группы, наиболее активными и «медийно» заметными фигурами оказались поэты второстепенные. Много ли из стихов Городецкого, Бурлюка, Лившица, Шершеневича, Мариенгофа выдержало испытание временем?

Но у Интернета этих медийных ловушек на несколько порядков больше. И не столько для стихотворцев-любителей. И не для профессиональных поэтов, большинство которых и не очень-то «тусуется» в Сети. А скорее, для начинающих поэтов, которые (бывали случаи) могут легко спутать «сетевой» успех — с профессиональным признанием.

Так что пусть — возвращаясь к высказыванию Яна Шенкмана, с которого был начат этот разговор, — Интернет «делает литературный процесс интенсивней и разнообразней» (если кому-то из поэтов без этого скучно). «Позволяет поддерживать связь с читателем» (если кому-то из поэтов это нужно). Наконец, дает возможность «чувствовать себя независимым от консервативных литературных кланов, контролирующих бумажные журналы» (если кто-то из поэтов изнемогает от их гнета; мне, правда, такие неизвестны).

Главное — не путать организацию поэтического процесса с самой поэзией.

*«Арион», 2012, № 4*

# Поэтическая тема

*…И тема не нова. И Вертер старый.*

*Т. Кибиров*

Тема этого очерка — поэтическая тема.

Слово, заезженное до темноты в глазах. От школьных сочинений — до докторских диссертаций. «Патриотическая тема…», «Тема лишнего человека у…», «Религиозная тема в…» Тема. Тема. Тема…

С другой стороны — как понятие оно почти не осмыслено. Просто используется как ярлычок, как инструмент классификации, расфасовки стихов (и поэтов).

К тому же тема слишком долго воспринималась почти исключительно в идеологической плоскости. Темы — свежа память — делились на «актуальные» и «неактуальные», на «глубокие» и «мелкие»… И главное — на «проходные» и «непроходные». Разговор о поэте зачастую редуцировался к разговору о его теме (темах).

Понятие темы было натуральным образом переэксплуатировано.

Может, стоит от него вообще отказаться?

* * *

…Но жизнь моя — не тема,
И я отнюдь не Одиссей.

*И. Лиснянская*

Попытаюсь подойти немного с другой стороны.

Недавно журнал «Знамя» провел дискуссию[59]. Правда ли, что «из поэзии ушел (или уходит) и лирический герой»? Что поэтическое *я* все меньше «присутствует» в стихах? Кто-то ответил, что правда. Кто-то — что вопрос сформулирован некорректно.

А мне в этой связи вспомнилось из «Ars Poetica?» Чеслава Милоша (1968):

Польза поэзии в том, что она нам напоминает,

как нелегко остаться тем же, самим собой,
ибо наш дом распахнут, нету ключа в дверях,
а незримые гости ходят туда-сюда[60].

Оставаться в стихах «тем же, самим собой» (*tą samą osobą* в оригинале) поэтам было трудно всегда. Но себя как *я*, как «ту самую особу» можно было до поры до времени делать лирической темой. Порой даже — главной. «Блок — самая большая лирическая тема Блока», если вспомнить известную фразу Тынянова[61].

Поэт как лирический герой не уходит из современной поэзии. Он все еще там. Исчез поэт как *поэтическая тема*. Стал в этом качестве менее заметен.

И эта тема исчезла не только потому, что сменился «поэтический этикет», что в поэзию стала проникать свойственная современной цивилизации анонимность и т. д., — как это было справедливо отмечено участниками «знаменской» дискуссии.

*Поэт как тема* исчез — не в последнюю очередь — с размыванием, распылением самого понятия поэтической темы.

Разговор о теме все больше подменяется разговором о сюжете или материале. Характерная цитата — из того же обсуждения в «Знамени»:

> Если «я»… уходит из текста, оно окрашивает стилистику и тематику: ведь Сваровский неслучайно писал о роботах, Родионов — о люмпенах, а Мария Галина работала с мотивами детского фольклора (Л. Оборин)[62].

К стилистике все перечисленное — люмпены, роботы и мотивы детского фольклора — вроде как не относится. А к теме (тематике)? Тоже, думаю, нет.

«Роботы» Сваровского — это не тема. Это сюжетный материал для его стихорассказов, *темы* в которых как раз и не просматривается. Просматривается прием: запись синопсиса сценария (или клипа) в виде стихотворения. Прием интересный, хотя и быстро исчерпаемый.

Не являются темой и «люмпены» Родионова…

Впрочем, здесь пора уточнить само понятие темы.

Сокрытое страданье… кто сказал,
Что это для поэзии не тема?

*Ш. Хини (Пер. Г. Кружкова)*

Чтобы выяснить, что *есть* поэтическая тема, придется перечислить, что она *не есть*.

Прежде всего, она не тождественна теме стихотворения. Корректно ли сегодня вообще говорить о теме применительно к одному стихотворению (или даже двум-трем)? Не уверен. На вопрос «О чем оно?» ответить можно лишь при неимоверном упрощении, уплощении написанного. Стихотворение не поддается аннотированию; чем оно сильнее, тем «многотемнее».

Но главное: на уровне одного стихотворения (даже нескольких) тема поэта может не просматриваться. Стихотворение может быть и удачным. Назвать неудачей, скажем, «Бородино» — при всей его зависимости от «Полтавы» — язык не повернется. Но лермонтовская тема — романтическая тема избранничества и изгойства — не отражена в нем никак. И напротив: тема может быть проговорена «во весь голос» в стихотворении проходном или слабом.

Тема не тождественна и тому, что Квятковский называл «тематической категорией», имея в виду деление лирики на философскую, гражданскую, пейзажную и любовную. Само это деление сегодня больше применимо к продукции любительского стихотворства или эстрадного, чем к серьезной лирике. Здесь аналогичная ситуация, что и с лирическим героем. Любовь (природа, политика…) никуда из лирики не ушла — она перестала тематизироваться. Любовное высказывание ради любовного высказывания — если одновременно оно не вскрывает какие-то другие (метафизические, например) пласты — неинтересно. Пейзаж ради пейзажа — тем более.

Тема, о чем уже отчасти говорилось, не равнозначна материалу. Поэтому и «люмпены» Родионова — это не тема. Как, скажем, не был «народ» темой Некрасова; темой его была печаль о народе, некое заступничество за него. Народ, простонародье — это сюжетный и образный материал; причем, до конца XVIII века — преимущественно для юмористических сцен и пасторалей. Так и маргиналы, люмпены и прочие мизерабли — материал Родионова. Правда, Родионов все же «поэт с темой»: тема у него есть, хотя и не слишком оригинальная. «Жизнь — жестянка», говоря огрубленно. Пиши Родионов не о люмпенах, а об успешном «офисном планктоне» или олигархах — тема бы, думаю, не изменилась.

Иногда, конечно, материал может сойти за тему: в любительском стихотворстве или в «средней руки» профессиональном. Были же авторы, писавшие километрами о заводах и битвах за урожай. Как бы — тема. Недавно услышал о всероссийском конкурсе на лучшие стихи о полиции:

обнаружилось немало стихотворцев, воспевавших тяжелые полицейские будни. Тоже неплохо. Или такой эпизод: пишет редактору литературного журнала самодеятельная поэтесса; стихи сразу не высылает, интересуется: «А на какие темы лучше прислать?..» Видимо, у нее были на разные.

Наконец, тему нужно отличать и от того, что хотел выразить сам поэт, от «мессиджа». Автор может и не осознавать свою тему. Когда Ходасевич писал о главной теме у Белого (правда, не поэта, а прозаика) — борьбе с «носимым в душе зародышем предательства и отцеубийства», он имел в виду именно тему неосознанную. И добавлял: «Ни с революцией, ни с войной эта тема по существу не связана»[63].

Добавление важное: тема может быть напрямую связана с историческими событиями, социальным контекстом, а может — и нет…

Вообще, тему невозможно придумать, ее можно только найти. Тема поэта — это, собственно, то, что у него «болит». Эта «боль» бывает горькой — или светлой и, как это ни парадоксально, радостной. В любом случае она связана с биографией поэта, его складом, его опытом. Связь эта может быть прямой и непосредственной. Например, тема превозмогания болезни, физического страдания у Игоря Меламеда. Или — осмысления судьбы бывшего заключенного у Евгения Карасёва. А может — довольно косвенной, как, например, у Александра Кушнера, в чьи стихи нечасто встретишь биографические отсылки.

Тема может быть узкой и быстро исчерпываемой — что порой объясняет «замолкание» поэта, вычерпавшего свою тему до алюминиевого блеска на донце. А может быть — широкой, так что поэт может едва наметить ее, предоставив разрабатывать другим. Тема может быть у поэта одна «на всю оставшуюся жизнь», а могут быть — две-три (редко больше), одновременно — или же сменяя друг друга[64].

Итак. Поэтическая тема не сводима ни к теме стихотворения, ни к «тематической категории», ни к материалу. По отношению к ним она выступает скорее как мета-тема. Как сквозная тема, проходящая через все творчество автора или какой-то период.

Может ли быть «поэт без темы»?

Мне долго казалось, что такой — притом гениальный — поэт был: Пушкин. Что тем у него было слишком много. Потом понял, что тема все же была — одна, ведущая. «Признание в любви» (реже — в нелюбви). Колоссальный вброс любви в русскую лирику; во всех градациях: любви-страсти, любви-дружбы, любования, облюбовывания… В поздней его лирике это постепенно слабеет.

Средний поэт может вполне без темы обходиться. К его услугам всегда есть суррогат в виде материала или «тематической категории». «Написал два любовных стихотворения — закрыл тему». Или просто заимствует тему у кого-то «из классиков» — вместе с набором метафор, рифм, размеров.

Серьезный поэт без темы — скорее исключение. Его тема может быть не слишком глубокой, даже не слишком оригинальной (однако решенной на новом материале, в новой стилистической окраске). Главное, она — есть.

Как писала Лидия Гинзбург: «Когда писатель умеет писать, ему нужно найти, о чем писать». Это *о чем* и есть его тема, в которую кристаллизуется его социально-биографический опыт. В противном случае он будет просто *уметь писать*.

* * *

…вполне владея техникой и темой…

*А. Цветков*

Возвращаясь к вопросу, стоит ли сегодня говорить о теме.

Лет двадцать назад на него можно было бы ответить отрицательно. Да вопрос тогда серьезно и не ставился. После десятилетий «темоцентричного» подхода к поэзии фокус закономерно переместился на ее формальную сторону. Спорили о метафорах, о постмодернистской цитатности, о вытеснении силлаботоники верлибром…

Не испытывался — до поры до времени — и дефицит темы. Какое-то время тема по инерции выстраивалась «от противного»: в противовес советскому (уже уходящему) идеологическому контексту. Что не удивительно: этот контекст десятилетиями служил темообразующей рамкой для прежней неофициальной (или полуразрешенной) поэзии. Подавлялась индивидуальная свобода — темой становилась апология индивидуализма. Под подозрением оставалась культура — и стихи превращались в демонстрацию культурной эрудиции. Под запретом религиозная тема — стихи утыкивались ангелами и церквями, как изюмом…

Но к концу девяностых эта прежняя идеологическая рамка ушла. Советское прошлое, конечно, продолжает тематизироваться и в двухтысячные. Но происходит это уже в другом качестве: как нечто подлежащее осмыслению через призму индивидуальной судьбы. Это, например, становится темой Бориса Херсонского, о чем мне уже доводилось писать[65]. Отчасти — у Марии Галиной:

переживание прошлого через его тотальную мифологизацию[66].

Советские реалии, советское прошлое могут еще становиться темой. Но не более чем одной из многих возможных.

Написал и задумался: а из многих ли?

Тем, если приглядеться, оказывается значительно меньше, чем поэтов. Ярких, причем, поэтов, интересных. Я затрудняюсь определить, например, тему Марии Степановой, Аркадия Штыпеля, Светланы Кековой, Владимира Строчкова… Как «сделаны» их стихи, в чем их стилистическое, интонационное своеобразие — я понять могу. Понять, оценить. Или у Михаила Айзенберга. Безупречная стихотворная техника; мысли, метафоры — все наличествует. Спросите о теме Айзенберга — не отвечу[67].

Поэтов менее заметных — но тоже талантливых, профессиональных, публикуемых в не худших изданиях, — у которых не просматривается тема, перечислять просто не буду. Прошу поверить на слово: их много. Очень много.

При этом я не имею в виду тех поэтов, у которых тема была, но по каким-то причинам стала «уходить». Это может быть так: в какой-то момент поэт начал чувствовать ее исчерпанность, искать новую. Например, у Максима Амелина тема периода лучших его сборников, «Dubia» и «Коня Горгоны», — апология разумности, устойчивости, полнокровности бытия; тема, своеобразие которой — особенно на фоне ироний и меланхолий лирики конца девяностых — даже более очевидно, чем своеобразие амелинского стиля. В стихах последних четырех-пяти лет эта тема все глуше. Приходит ли новая? Сказать пока сложно.

Или, бывает, тема не уходит — но вытесняется на периферию. Поэт стремится освоить новые для себя тематические области, продемонстрировать всем и самому себе свои возможности, широту диапазона. Иногда за счет этой экспансии находится новая тема — но чаще теряется прежняя, своя.

До сих пор я называл имена поэтов, условно говоря, старшего и среднего поколений. Но сегодня, похоже, чем младше поколение, тем тематически беднее. Мне пока сложно назвать хотя бы одного поэта «с темой» среди нынешних «тридцатилетних». При том что яркие имена назвать могу: Нитченко, Русс, Порвин, Делаланд, Маркова… Или это поколение еще не вошло в пору зрелости — свидетельством которой как раз и становится кристаллизация своей темы? Или для темы требуется некоторое количество идеализма — содержание которого и у самого «поколения ноль», и в той реальности, в которой оно социализуется, стремится к нулю?

Могут возразить, что задача критика — не констатировать отсутствие у поэта темы, а попытаться ее отыскать. Выявить ее,

применив все свои филологические умения… Согласен, тема у поэта может не лежать на поверхности; порой не сразу видна, а порой видна лишь с определенной временно́й дистанции. Но верно и другое: если мы принимаем факт наличия темы у поэта как некое априори, вся наша виртуозная экзегетика может привести к тому, что Умберто Эко назвал *overinterpretation*, избыточной интерпретацией. В нашем случае — к искусственному конструированию темы. «Вычитыванию» ее там, где она и не ночевала.

Известна загадка, которую загадал Карл II своим придворным. «Почему мертвая рыба тяжелее живой?» Те придумывали разные объяснения, звучавшие порой вполне научно. Никому в голову не пришло задаться вопросом: а правда ли, что мертвая рыба тяжелее? (Ответ — нет.)

Так и с темой. Прежде стоит спросить: а есть ли у поэта имярек тема? Является ли он — перефразируя загадку короля — «живой рыбой»?

Впрочем, не исключаю, что мог у кого-то из перечисленных поэтов тему не разглядеть. Для меня вообще как-то привычнее судить об отдельных стихах, от силы — поэтических сборниках, нежели о поэтах.

(«…Людей, о коих не сужу, / Затем, что к ним принадлежу», как писал Александр Сергеевич.) Да и — может быть, дефицит тем в современной лирике видится мне одному?

* * *

…Мы так от главной темы далеки.

*А. Тимофеевский*

В последнем номере «Октября» за 2012 год завершился цикл очерков Дмитрия Бака «Сто поэтов начала столетия».

Поэтов, правда, оказалось не сто, а восемьдесят три. Поясни это Бак в своем заключительном слове (вроде того, что проект не мыслится завершенным), вопрос, куда подевались «семнадцать негритят», и не возник бы. Не пояснил. Ну да и ладно: восемьдесят три поэта — тоже немало.

Так вот, у скольких из этих поэтов Бак выделяет тему?

У Елены Шварц: «Старение слов, увядание нот — одна из магистральных тем в стихах Шварц последнего времени».

У Юрия Арабова: «У Арабова есть своя тема, своя нота, безошибочно узнаваемая в его стихах на протяжении многих лет. Жизнь в ожидании вечно свершаемого таинства и чуда, которое

присутствует в мире и сейчас, но забыто…»

У Евгения Бунимовича: «Монолитна и постоянна у Бунимовича тема сравнения самого себя с неким неодушевленным предметом, продуктом конвейерного городского производства…»

У Сергея Гандлевского: «Воспоминание, его, как сказано почти два столетия тому назад, тягостно разворачивающийся в ночи длинный свиток — магистральная тема Гандлевского».

У Геннадия Русакова: «Русаков последнего десятилетия — поэт одной темы… Речь <…> идет о едином комплексе переживаний, связанных с последовательностью вполне конкретных трагических и счастливых событий в жизни человека по имени Геннадий Александрович Русаков» (к вопросу о поэте как поэтической теме).

Наконец, у Виктора Сосноры: «Соснора <…> добровольно замкнулся в одиночестве, ставшем одной из ведущих тем для размышлений в стихах и прозе».

То есть у шести поэтов.

Еще о двух сказано несколько невнятно. О «броуновском движении сознания» как теме Айзенберга, что я уже цитировал. И еще о Татьяне Щербине: «…в поэзии Т. Щербины появляется новый спектр тем, связанных с компьютером, сетевым мышлением, „электронной стилистикой“…» Здесь, опять же, смешивается тема и материал: все перечисленное у Щербины — именно материал (языковой, образный, сюжетный). Вообще не уверен, что компьютер или Интернет могут стать поэтической темой — если у поэта, конечно, нет проблем с «жестким диском».

Но даже с Щербиной и Айзенбергом получается восемь поэтов.

А что же с темой у остальных семидесяти пяти?

Я бы не задавал этот вопрос, если бы Бак сам не декларировал: «Большой поэт всегда начинается с *узнаваемых тем*, образных рядов, которые постепенно (либо — стремительно) складываются в цельный и обжитой мир» («Октябрь», 2009, № 8). Курсив, понятно, мой.

Возьмем другой заметный «серийный» критический проект последних лет: рецензии Данилы Давыдова в рубрике «Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах» журнала «Воздух». Первые несколько номеров Давыдов вел эту рубрику сам, затем — вместе с другими рецензентами (Галиной, Горшковой, Голубковой…).

Общее количество опубликованных им в этой рубрике рецензий уже исчисляется сотнями. Случаи, когда он упоминает о поэтической теме того или иного автора, можно перечислить по

пальцам одной руки.

Конечно, короткая, в шесть-семь строк, рецензия — не самый подходящий жанр для выявления поэтической темы. Но ведь в некоторых, пусть считаных, случаях Давыдов находит возможность это сделать (говоря о поэзии Бобышева, например). Значит, это возможно. С другой стороны, в более пространных рецензиях, собранных в его сборнике «Контексты и мифы» (2010), о поэтической теме критик фактически не говорит. Так что дело не в объеме — а в установке.

И Бак, и Давыдов — критики, чей профессионализм не вызывает у меня никакого сомнения. И то, что они избегают разговора о поэтической теме, — это не их личный недостаток. Это отражение общего для современной критики отсутствия интереса к поэтической теме.

Дефицит поэтических тем все острее — но критика его не фиксирует. Или фиксирует косвенно, вроде вопроса упомянутой уже дискуссии в «Знамени» об исчезновении поэтического *я*.

Опять-таки относительно исчезновения этого *я*… В начале очерка я привел по этому поводу отрывок из «Ars poetica?» Милоша — для перехода к финалу позаимствую из «Ars poetica» Тимура Кибирова («Знамя», 2007, № 6):

Гляди! Во все глаза гляди, читатель мой!..
Ну хоть одним глазком, хоть взгляда удостой!

Хоть краешком взгляни!.. Да нет же, не сюда!
Не на меня, дурак, чуть выше — вон туда!

Глаголу моему не хочешь — не внемли,
Но только виждь вон то, что светится вдали!

Та же, что и у Милоша, идея отказа поэта от притязаний быть «темой самого себя» («взгляни… не на меня»). У Милоша метафорой этого отказа от самотематизации выступает незапертый дом со множеством невидимых гостей, у Кибирова — «то, что светится вдали».

Блик, облик… Да не блик, не облик никакой,
Не Блок, а облака над тихою водой.

Всего лишь облака подсвечены слегка.
Да ты на них уже смотрел наверняка.

Это, собственно, извечная тема самой поэзии — каждый раз новый взгляд на привычное, приглядевшееся. Тема, по-разному «светящаяся», «играющая» у разных поэтов — через грани их собственных тем. Главных, важных, второстепенных…

Разговор о поэтической теме сложен. Он сопряжен с сильной редукцией, сведением многообразия поэтического мира автора к одной-двум темам. Он провоцирует, как правило, раздражение самих поэтов. Он вызывает споры среди критиков. Действительно ли то-то — тема (а не просто мотив или сюжет)? Действительно ли эта тема — тема именно того-то, притом наиболее важная у него?

«Разговор на эту тему портит нервную систему», как пелось в одной оперетке.

Но разговор о поэтической теме необходим. Как и более широкий разговор о содержательной стороне современной поэзии — при всей затертости пары «форма — содержание». О том, какие идеи она отражает и порождает. О ее — простите за совсем уж неприличное слово — *идеалах*. («Ну, вспомнил!» — А я и не забывал…) Но эта тема уже для другого, отдельного, разговора.

*«Арион», 2013, № 3*

# О новом натурализме

Название этих очерков — «Поэзия действительности» — заключает в себе как бы двойную оптику. В одних очерках резкость наводится на *поэзию* (рифму, эпитет, тему…), а *действительность* присутствует фоном. В других, напротив, разговор идет именно о том, что же является *действительностью* современной поэзии, какую реальность она отражает, трансформирует, создает.

Говорить о поэзии действительности в этом, втором, смысле сложнее. Действительность — категория ускользающая. Она везде — и нигде конкретно; всё — и ничто в отдельности. «Одна на всех» — но при первом же приближении распадается на множество слоев и фрагментов.

Действительность, в которой движется, кормится и размножается обитатель мегаполиса, не похожа на действительность жителя провинциального городка. Действительность офисных клерков отличается от действительности гастарбайтеров. Действительность «отцов» — от действительности «детей»; и тех и других — от «дедов».

По-разному могут не только осознавать, но и просто видеть одну, казалось бы, и ту же реальность представители разных вер, племен, наречий, даже — как утверждают теоретики гендера — полов.

Так, собственно, было и всегда. Но в ситуации более иерархически организованной социальной жизни один из способов восприятия действительности — сословный, религиозный, национальный — занимал верхние, «главные» этажи. Остальные «действительности» ютились в нижних и полуподвальных.

Иерархия сохраняется, но в изрядно подтаявшем виде. «Действительности» уже не ранжируются по вертикали, но борются за горизонталь, за место на плоскости. И заявляют о себе, транслируют себя все одновременно.

Символом прежней иерархии был 540-метровый шпиль Останкино, изливавший с высоты единый, доминирующий видео- и аудиообраз реальности. Символ нынешней — горизонтальная ризома Интернета, с ее многоголосием и многоразличием.

Поэзия сегодня оказывается не перед одной, пусть даже сложной и многослойной, действительностью, а перед огромным числом ее фрагментов, осколков, которые продолжают дробиться и крошиться до единичных голосов. Уже не скажешь, следом за Мандельштамом: «Голос — это личность» — личность как

субъект, если не действия, то, по крайней мере, высказывания… Дело даже не в анонимности значительной части звучащих ныне «голосов»; сами высказывания уступают место спонтанной, краткой речи, в пределе ужимающейся до «смайла», «лайка» или заменяемой фотографией или видео.

Сказанное относится не только к Интернету: он лишь наиболее грубо и зримо отразил — и ускорил — процессы, которые начались задолго до триумфа соцсетей. Интерес к нон-фикшну проснулся уже с середины девяностых. С конца девяностых документализм проникает в драматургию (вербатим), а затем и в прозу. Повторяется на новом витке ситуация 1920-х годов, когда тон задавала «литература факта».

Какие изменения происходят в поэзии под воздействием этой многоголосой, текучей и визуальной реальности?

Лирическое *я* становится менее выраженным; монологичность уступает место полилогу, звучанию в одном стихотворении нескольких равноправных голосов.

Описание состояний лирического *я* вытесняется фиксацией внешних состояний, событий, фактов; поэзия становится более фабульной.

Поэтическое высказывание заслоняется визуальной конкретностью предметного мира; убедительность мысли замещается убедительностью «картинки».

Выношу за скобки разговор о том, хорошо это или плохо. Это — то, что есть; то, что происходит сегодня в поэзии. О полилоге в современной лирике мне уже приходилось говорить[68]; о фабульности надеюсь написать в скором времени. В этом очерке речь пойдет о третьей, последней, тенденции: об описании предметного мира, о том, что я бы назвал *натурализмом* в современной поэзии.

Для начала — несколько стихотворных примеров.
Андрей Пермяков, «К дождю» («Волга», 2013, № 1):

> Пахнет невкусным обедом и красными грушами
> (потому что на этом закате всё красное).
> Чайки летают над бывшим городом Тушино,
> падают к смутной воде и у воды становятся разными.
>
> Человек на соседней скамейке роняет стакан.
> Другой человек односложно его ругает.
> Волк привыкает к железу и попадает в капкан,
> а человек вообще ко всему привыкает.

А «человек вообще» это такое неясное,
очень смешное и, в сущности, непоправимое.
Листья ракиты свисают пологие, красные.
Капли с них падают краткие, неуловимые.

Григорий Медведев («Знамя», 2012, № 1):

Трудно полюбить, а ты попробуй,
этот чёрный мартовский снежок,
на котором старый пёс хворобый
подъедает скользкий потрошок.
Около размокшего батона
воробьиная серьёзная возня.
Трансформаторную будку из бетона
украшает экспрессивная мазня:
с ведома муниципалитета,
где за лучший двор ведут борьбу,
рощица берёз в лучах рассвета
тянется к районному гербу…

Алексей Григорьев («Зеркало», 2011, № 37–38):

В подъезде новые римейки:
«Наташа — б…» и «Коля — жид»,
А у подъезда на скамейке
Окоченевший бомж лежит.

На четверть пиво не допито —
Не бомж, а барин на понтах,
И тут же рядом вьётся свита —
Два санитара, два мента.

Приспущен флаг у горсовета,
Погода в целом не ахти,
И персональная карета
Движком противно тарахтит.

А я иду к метро не быстро,
Несу в кармане пирожок,
И снег идёт за мной без смысла —
Обычный мартовский снежок.

Станислав Ливинский («Дружба народов», 2012, № 10):

Там в залог оставим паспорта.
Здесь перекантуемся на даче.
На покрышку сядем у пруда.
Плещется зелёная вода.
— Можешь плавать?
— Только по-собачьи.

Не свисти — несчастья не накличь.
Дерево сухое, рядом свая.
Битые бутылки и кирпич.
На холме раздолбанный «Москвич»
без колёс — тебя напоминает.

Что ещё? Палатки, молодёжь:
выпивают — чем тебе не смена?
Вытрешь о траву и спрячешь нож.
Снимешь всё с себя — идёшь-идёшь,
а воды всё время по колено.

Этот иллюстративный ряд можно было бы продолжить. Добавить что-нибудь Алексея Дьячкова или Владимира Иванова. Стихотворения эти кажутся мне удачными; на стихи Григорьева, Ливинского, Дьячкова и Иванова доводилось откликаться во вполне комплиментарном ключе.

И лет, скажем, десять назад все это радовало. Я имею в виду открытие заново в лирике тогдашних «тридцатилетних»[69] предметной конкретности окружающего мира — особенно после многочисленных попыток заменить ее всяческими концептами и интертекстуальными ссылками[70]. Так в свое время акмеизм, с его вниманием к материальной фактурности, возник как реакция на символистские «тени», «отблески» и прочие мимолетности.

С начала 2000-х эта «новая предметность» уже вполне оформилась и, как видно из примеров, стала проявлять черты стилистической инерции. Как в стихотворении Ливинского: «… идёшь-идёшь, / а воды все время по колено».

Нет, еще пишутся и, вероятно, будут писаться интересные зарисовки-перечисления узнаваемых повседневных реалий: будок, скамеек, палаток, битого стекла… Дело, однако, даже не только в однообразии, сколько в натуралистическом характере самой этой оптики.

Натурализм — не только в описании малоприятных вещей малоприятным образом (вариант — обыденных вещей обыденным

образом). Главное — его самоцельность, его замкнутость на самом себе, нежелание — и неспособность — выйти за пределы «здесь и теперь».

В 1913 году Максимилиан Волошин предложил интересное — хотя немного схематичное — разграничение натурализма и реализма.

Реализм (от *res* — вещь) «создает вещи, которых раньше не существовало», тогда как натурализм (от *naturalis* — природный, естественный) лишь «повторяет вещи, уже существующие, ищет только внешнего сходства». Реализм «приводит к идеализму в платоновском смысле, то есть в каждой преходящей случайной вещи ищет ее сущность, ее идею». Натурализм же есть «простое копирование природы вне всякого обобщения»[71].

Последующая терминологическая судьба реализма, как известно, сложилась не слишком удачно: более полустолетия он дискредитировался добавкой «социалистический». Хотя, по волошинской классификации, соцреализм следовало бы назвать скорее социалистическим натурализмом: возобладало именно «копирование без обобщения». «Обобщение» если и было, то «цеплялось» в виде готовых, идеологически выдержанных клише.

Этот насаждавшийся, как картошка, *реализьм* и вызвал такую аллергию, что, даже избавившись от эпитета «социалистический», уже почти четверть века отсутствует в серьезных разговорах о литературе. Дискуссии девяностых об интертекстуальности, казалось, окончательно «отменили» реализм и вообще любую отсылку к реальности — кроме реальности текстов и дискурсов…

Речь сейчас не о попытке воскрешения термина «реализм». Ушел — и ушел. Он нужен, чтобы точнее разобраться в том, что такое натурализм.

Приведу еще один пример — на этот раз из прозы, и не современной.

> Серой тонкой змеей, протянутой через весь партер, уходящий неизвестно куда, лежал на полу электрический провод в чехле. От него питалась малюсенькая лампочка на столике, стоящем в среднем проходе партера. Лампочка давала ровно столько света, чтобы осветить лист бумаги на столе и чернильницу. На листе была нарисована курносая рожа, рядом с рожей лежала еще свежая апельсиновая корка и стояла пепельница, полная окурков. Графин с водой отблескивал тускло, он был вне светящегося круга.

Можно ли назвать эту великолепную зарисовку интерьера из булгаковского «Театрального романа» натуралистической?

Предметы, вроде бы, сугубо приземленные. Электрическая лампочка, курносая рожа на бумаге, апельсиновая кожура, пепельница с окурками… Но — каждый предмет словно увиден впервые, а все вместе составляют не просто некое множество, но единство, на которое работают и оптические метафоры (свет — тьма), и общий, «театральный», подтекст: предметы на столе подобны декорациям или даже актерам на сцене.

*Единство* — вот еще одно ключевое слово в отделении натурализма от реализма. Натуралистические зарисовки оставляют ощущение дробности, несвязанности, либо связанности каким-то случайным образом. Это может быть, кстати, сделано талантливо. Вообще, сам по себе натурализм не хуже и не лучше реализма, все зависит от конкретного художественного воплощения, его удачи или неудачи. И все же — натурализм обычно останавливается на этапе «расчленения» действительности, ее распада. Если огрубленно: натурализм — аналитичен, реализм — синтетичен.

Поэтому, повторюсь, дело не в обыденности как предмете описания. Дело в зрении поэта, его интенции. Один видит вокруг себя только случайно, как на свалке, наваленные предметы; другой даже в груде хлама углядывает «чистый замысел творца».

Могут возникать и промежуточные случаи — вроде бы почти документальное, натуралистическое письмо, «реестры вещей» неожиданно просвечиваются вторыми, третьими планами. Например, у Бродского — в любовной лирике («Я обнял эти плечи и взглянул…») или в философской («Большая элегия Джону Донну»). Аналитичное, отстраненное перечисление заурядных предметов («…стены, пол, постель, картины…») позволяло сломать стереотипную «красивость» лирического высказывания — и одновременно служило отправной точкой для движения вверх, от «реального» к «сверхреальному».

> …А я люблю безжизненные вещи
> За кружевные очертанья их.
>
> Одушевленный мир не мой кумир.
> Недвижимость — она ничем не хуже.
> Особенно, когда она похожа
> на движимость.

(*«Курс акций», 1965*)

Тут, думаю, важны последние две строки. Безжизненные вещи интересны (поэтически), когда наполняются, подсвечиваются жизнью.

Но описание «недвижимости» в современной поэзии стало расхожим приемом. Перечисление неодушевленных, повседневных реалий уже не ломает никакие штампы, но само оказывается штампом. Вдохнуть в «безжизненные вещи» жизнь, сделать их «похожими на движимость» все труднее. Редкие же попытки их «одушевить» отдают общими местами. Вроде цитированного: «На холме раздолбанный „Москвич“ / без колес — тебя напоминает» (сравнение человека с вышедшей из строя вещью). Чаще же предметы начинают перечисляться просто ради самих себя. Поэзия — и не только она — начинает двигаться от «натурального» к «сверхнатуральному».

> Неонатурализм, потихоньку задвигающий на задний план постмодернизм, выражает вектор нашего исторического движения от сложных схем к простым решениям, от общественного к приватному, от идеального к естественному, и даже от христианского — к языческому, если хотите. Неонатурализм является высшей формой телесного эгоцентризма — тем особым периодом культуры, когда плотское становится ценным само по себе, когда разнообразная жизнь нашего тела… становится интересней движений нашей же души…

Это цитата из недавней статьи «Главный стиль нашего времени» Игоря Лукашёнка[72]. Натурализм рассматривается как одно из ключевых направлений в мировой культуре с древности, которое актуализируется каждый раз, «когда искусство находится в нравственном тупике и тщетно пытается найти точку опоры своему утраченному величию». Сегодня происходит очередной всплеск натурализма, который Лукашёнок и окрестил «неонатурализмом».

Правда, натурализм, как можно заметить из цитаты, автор сводит почти исключительно к изображению «плоти». В действительности же в эстетике натурализма человеческое тело оказывается лишь *одним из* тел и предметов ближайшей реальности — пусть даже и наиболее часто изображаемым. Главное, как это и было подмечено Волошиным: натурализм «повторяет вещи», его целью оказывается предметность ради самой предметности. Исчезает мысль, идея, которую автор стремится сообщить читателю (пусть даже сам ее полностью не осознавая), — и все пространство плотно загромождают предметы, вещи и тела.

Что-то аналогичное заметно и в прозе. Еще в начале 2000-х тон здесь задавали далеко не «натуралисты». Фиксация предметности повседневного мира почти отсутствует в прозе

Пелевина (для «приключения мыслей» довольно условно набросанных декораций) и вполне второстепенна у Сорокина. Даже в романах Улицкой оно не приобретает самоцельности: главным остаются герои, чья психология и раскрывается через «быт»[73].

Во второй половине нулевых родовые черты натурализма начинают все явственнее проступать у самых разных прозаиков. Возрастает интерес к повседневной реальности (как правило, уже не связанной с раскрытием психологии героев). «Подсушивается», документализируется язык описания[74]. Появляется и «наш ответ Бегбедеру»: роман Олега Сивуна «Бренд» (2008), почти весь построенный как «реестр предметов». Вот, например, из главы, посвященной магазинам IKEA:

> На кухне у меня стоит стол с четырьмя стульями Nandor из IKEA и комплект Nybro. В комнатах есть кровать Aspelund с пружинным матрасом Sultan Hasselback, на которой я сплю. Стол Vika Blecket Vika Artur. На нем я пишу. Гардероб Pax Stordal с раздвижными дверцами. Там лежит моя одежда. В прихожей есть еще один стеллаж Stolmen — для одежды и обуви. Телевизор у меня стоит в специальном шкафу Expedit. Туда еще помещается моя стереосистема и какая-то часть дисков. Напротив этого всего — трехместный диван Ekeskog. Хотя обычно на нем сижу я один. Рядом с диваном — напольный светильник Orgel Vreten.

И так далее.

Подобное нехитрое перечисление товаров проникает и в стихи. Например, в тексте Владимира Ермолаева про супермаркет («Транслит», 2011, № 8) почти две страницы заполняет его ассортимент. Кто-то, возможно, увидит во всем этом скрытую иронию в адрес потребительского общества: в таком случае, скрыта она очень глубоко. Почти по Булгакову — сеанс магии без ее последующего разоблачения. Как, впрочем, и без самой магии.

И все же было б неверно сказать, что натурализм есть простое копирование, без идеи и «обобщения». Своя идея у натурализма имеется, и с довольно древней родословной — идея *стоического принятия реальности*.

Стоицизм — особенно римский, первого-второго веков н. э. — был, как известно, и философским, и литературным явлением. Кроме собственно писателей-стоиков (Сенеки и Марка Аврелия), он пропитал собой значительную часть прозы и поэзии той эпохи.

Стоицизм не просто признавал материальность, телесность мира — он придавал этой материальности какую-то страшноватую вечность: даже исчезнув в мировом пожаре, мир и все его вещи снова возникнут в том же виде, как и теперь. Но стоики воспринимали эту материальность без радостного любования ею (последнее было более характерно для авторов эпикурейского толка). Несколько отстраненная фиксация предметов и тел у стоиков воплощает главную мысль этой философии: принятие реальности как некой судьбы, как бремени, которое следует нести с как можно большим бесстрастием. Как в приведенных стихотворных примерах: «Трудно полюбить, а ты попробуй…»; «а человек вообще ко всему привыкает…»

Продолжая «историческую справку», добавлю, что стоицизм распространился в римской культуре в момент первых сумерек Империи. В первом веке заканчивается период ее роста, она ограждается пограничным валом и ведет с тех пор оборонительные войны, постепенно слабея под натиском варваров. Рим живет исключительно потреблением, ничего не производя; после эллинистической эпохи не появляется никаких технических новшеств или новых философских идей; в искусстве торжествует иллюзорная визуальность, хорошо известная по помпейским фрескам.

Поэтому, возможно, натуралистическим зарисовкам всегда присуща некоторая элегичная печаль (иногда чуть окрашенная невеселой иронией). Натурализм несет в себе это стоическое ощущение «начала конца», вытеснения личности из исторической сферы — в частную, из политически-активной — в пассивно-наблюдательную, из производящей — в потребительскую.

Этим, кстати, можно отчасти объяснить до сих пор ощущаемое в современной лирике влияние Бродского (в том числе и в стихотворных примерах, использованных в этом очерке). Бродский интересовался римскими стоиками[75]. И все же чистым «стоиком» он не был: «реестры предметов» у него никогда не самодостаточны. Бродский — если вспомнить классификацию Волошина — столь же «натуралист», сколь и «реалист».

Натуралист, реалист… Конечно, использование подобных понятий в применении к такой хрупкой материи, как стихи, сопряжено с риском: «изм» легко превращается в ярлык. Но граница между натурализмом и реализмом представляет собой не китайскую стену, а скорее улицу с двусторонним движением: поэты в своем развитии могут двигаться в обе стороны. Оценочность касается лишь того, что натурализм, становясь «главным стилем нашего времени», сужает эстетический и

идейный горизонт современной поэзии.

Если натурализм связан со стоическим миросозерцанием, то реализм, как это опять же проницательно заметил Волошин, «приводит к идеализму в платоновском смысле». Платонизм, вопреки расхожим представлениям, не отворачивается от предметного мира; напротив, он обостренно внимателен, восприимчив к «вещности» бытия[76]. В предметах даже самой обыденной реальности он стремится увидеть некий «идеальный план», образ вещи. Что-то подобное я и имел в виду в первом очерке этого цикла, когда, используя платоновский символ Пещеры, писал о первом уровне «поэзии действительности» — поэзии при свете солнца.

…В третьем веке римский стоицизм уступает место платонизму (правда, в довольно специфической форме — неоплатонизма)[77]. Возрождение платонизма возникает как ответ на конец «эры потребления», на военные и социальные потрясения, связанные с нашествием варваров, и на новые религиозные течения, охватившие империю, прежде всего — христианство.

Нынешняя эпоха «стабильности», эпоха супермаркетов и суперскидок тоже, по всей видимости, не бесконечна, налицо наступление новой реальности. Отразится ли это в поэзии и если да, то как, — и будет ли это движением к «платонизму» или к другому интеллектуальному горизонту?

*«Арион», 2014, № 2*

# Фрагмент о фрагменте

Это — предпоследний очерк цикла о поэзии 2010-х. Пора закругляться, чтобы не превращать цикл в подобие мексиканского сериала. Да и 2010-е докатили до середины — можно подводить некоторые итоги.

Итогам будет посвящен следующий очерк. А в этом предлагаю коснуться темы, которая отражает еще одну сторону связи поэзии с действительностью, — темы *фрагментарности*.

## «Фрагменты с самого начала»

«Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала»[78].

Это известное высказывание Шлегеля можно было бы вынести в эпиграф: его всегда вспоминают в разговоре о фрагментарности. Оно точно фиксирует различие между двумя типами фрагментов: фрагментом как результатом случайности[79] и фрагментом как результатом авторского замысла.

Нас, разумеется, будет интересовать фрагмент второго типа.

Сразу, однако, возникает вопрос. Насколько сам автор воспринимает то, что он пишет, — фрагментом?

Почему поэты не слишком часто называют свои стихи фрагментами или говорят о них как о фрагментах? Даже тогда, когда они (стихи) вполне соответствуют шлегелевскому определению: выглядят «фрагментами с самого начала».

Отчасти, конечно, — из-за несовпадения взгляда читателя со взглядом автора, вида «снаружи» — с восприятием «изнутри». Но не только.

Фрагмент — не есть целое. В самом слове — *фрагмент* — всегда слышится некоторая неполнота, ущербность, обманутое ожидание.

Это можно заметить и у Шлегеля. У него есть и другое высказывание о фрагменте, цитируемое реже:

> Так много поэзии, и все же нет ничего более редкого, чем поэтическое произведение. Отсюда множество поэтических набросков, штудий, фрагментов, тенденций, руин и материалов[80].

Получается, фрагмент — еще не поэтическое произведение. Что-то вроде заготовки к нему, не более.

Усилить художественную значимость фрагмента пытались теоретики и практики модернизма[81]. Это была вторая, после романтизма, радикальная попытка распространить область эстетического на то, что находилось за ее пределами.

В том числе и на «наброски, тенденции и материалы» — и фрагменты.

«Только незавершенные — а значит, незавершимые — вещи заставляют задумываться о сути искусства» (Эмиль Чоран).

Тоже — просится в эпиграф. И тоже содержит в себе некоторую двусмысленность. Задумываться о сути искусства они, конечно, заставляют. Но вот в какой мере они сами являются искусством?

> У модернистов фрагмент конструировался двумя путями. Одни авторы подчеркивают целостность, возникающую из соединения кусков текста; другие дробят ее на несовместимые фрагменты. В первом случае фрагмент еще может быть завершен и в своей разработке ограничен определенным смыслом… Во втором — несовместимость выявляет открытость, которая помещает смысл не в сам текст, но в некое широкое пространство, где смыслом становится сам поиск смысла. Иными словами, эти два подхода к фрагменту отвечают на два различных вопроса. Если в первом случае это вопрос: в чем смысл фрагмента? — то во втором: в чем смысл того,

чтобы этот фрагмент имел какой-либо смысл? (Камелиа Элиас)[82].

К этой цитате я вернусь чуть позже.

## «Время фрагмента»

Фрагмент — всегда фрагмент относительно чего-то: того, что мы понимаем в качестве *целого*.

Однако понимание *целого* — зыбко и трудноопределимо. Оно изменчиво исторически. Оно варьируется в зависимости от подготовленности читателя. Оно зависит от того, *что* мы пытаемся увидеть в стихотворении.

В «Поэтическом словаре» Квятковского (1966), например, говорится о фрагментарности танка и хокку.

Сегодня японские традиционные стихи едва ли воспринимаются фрагментами. Не считались они таковыми и в

самой Японии.

Но в середине 1960-х они вполне могли выглядеть фрагментарно. Основная масса писавшихся тогда стихотворений была, как правило, не меньше двух-трех катренов (они и сегодня поражают длиннотами и многословием даже у лучших поэтов того времени). Не говоря о поэмах: ныне — почти раритетная форма[83].

Дело не только в объеме. Типичное стихотворение середины шестидесятых строилось по довольно жесткой риторической схеме. «Цепляющее» вступление, последовательно разворачиваемая экспозиция (повествование, перечисление, описание), «ударная» концовка. Все, что выламывалось из этой схемы, казалось неполным, фрагментарным.

Начиная где-то с 1980-х и стихи становятся короче, и риторические скрепы слабнут. Одновременно, кстати, растет и число русских танка и хокку: подражаний, стилизаций, вполне оригинальных текстов.

Трехстрочное стихотворение уже не воспринимается чем-то фрагментарным. Даже двустрочное. Относительно моностиха сказать пока сложно: любопытных примеров хватает, ярких — пока не заметно.

Что-то изменилось в самой реальности. Наступило *время фрагмента*, говоря словами Мориса Бланшо.

Лучше всего это заметно по СМИ.

В конце восьмидесятых кто-то из американских журналистов пошутил: в СССР теленовости напоминают ковровую дорожку, а на Западе — компактный половичок.

Сегодня новости и там и тут напоминают, скорее, лоскутки.

Информационное сообщение перестало быть завершенным высказыванием. Оно отрывочно, как бы незакончено и открыто любым интерпретациям — не исключая противоположные.

Возможно, конечно, что то, что сегодня кажется фрагментарным, завтра перестанет быть таковым. И наоборот.

Столетие назад, когда стал распространяться синематограф, неприятие вызывала именно *фрагментарность*. Когда после общего вида появлялась крупным планом чья-то голова, она казалась «отрубленной». Потом привыкли.

Аналогичные процессы в современной поэзии. Исчезновение, распад того, что прежде воспринималось как *целое*.

Распад массива классики и того, что считалось «живой классикой».

Уход в тень *фигуры поэта*, автора — чья индивидуальность

вкупе с биографией создавали тот смысловой каркас, в котором не только фрагменты, но и всякого рода черновики обретали смысл.

Я уже не говорю о *народе*, некогда считавшемся неявным вдохновителем и потенциальным ценителем стихов. Из поэтического и литературно-критического словаря *народ* исчез еще раньше, чем из политического (где его благополучно заместили населением).

Что еще остается в качестве *целого*?

Поэтический «архив», бескрайнее множество текстов.

Вотчина филологии, иными словами.

Нынешний — вполне логичный — расцвет «филологической» критики.

Ее способность подобрать для любого фрагмента солидную «контекстуальную» или «интертекстуальную» оправу. Не только для фрагмента — вообще для любой совокупности слов, букв, знаков.

## «Апокалипсис фрагментации»

Несколько типов фрагментации в современной поэзии, в чем-то пересекающиеся друг с другом.

Постмодернистский «коллажный» тип.

Романтический тип, фиксирующий «мгновенность переживания»…[84]

Речь далее пойдет о типе, наиболее наглядно отражающем и механизм фрагментации, и ее пределы.

Действительно, моностих — еще не предел фрагментации. Он способен обладать некоторой целостностью — афористической, например.

Фрагментация может идти дальше — до расщепления на отдельные слова и морфемы. «Дыр бул щил» и прочий «заумный» язык.

Все это хорошо в виде разового эксперимента. Развитие тут едва ли возможно — дальше двигаться почти некуда. Разве что по кругу.

Александр Уланов пишет в своей статье об одном направлении в американской поэзии конца 1970-х — начала 1980-х: так называемой «языковой школе», *Language School*.

Справедливо отметив влияние, которое оказал на «языковую школу» русский футуризм, Уланов продолжает:

> Language School изменила американскую поэзию. В 2007-м Hejinian была избрана канцлером Американской академии поэтов. Сейчас надо быть принципиальным ретроградом (вроде группы «новых формалистов»), чтобы продолжать в прежнем духе прямого высказывания[85].

Не берусь судить, насколько избрание Лин Хеджинян (и вообще избрание кого-то куда-то кем-то) является серьезным аргументом в разговоре о поэзии. Может, оно и явило собой триумф *Language School* и посрамление «ретроградов»: я не специалист по современной американской поэзии.

Далее, однако, Уланов переходит к поэзии российской — и сетует на слишком малое, по его мнению, число «русских авторов, взаимодействовавших с Language School».

Если судить по читаемости авторов *Language School* и их широкому влиянию в Америке, можно предположить, что американское общество в определенной степени ответило на вызов времени интеллектуализацией. Если судить по малой известности Драгомощенко в России (и отношение к нему как к нелепой зауми многих тех, кто о нем все-таки слышал), российское общество двинулось в противоположном направлении[86].

Куда двинулось российское общество — тема для другого разговора.

Что же касается «нелепой зауми» — то подобный эпитет в отношении зауми действительно лишен смысла. Нелепой или, скажем, неудачной зауми быть не может — как не может быть и зауми «талантливой». Обычные оценки поэтического произведения едва ли применимы к результатам не поэтической, а скорее филологической по своей природе деятельности.

Замечаю, что пока не привел еще ни одного стихотворного примера. Заготовил их несколько, но ограничусь двумя, достаточно характерными.

Отрывок из поэмы «Пкоэт» (именно так: «Pcoet». — *Е. А.*) одного из представителей *Language School*, Дэвида Мелника.

> qquerl
>
> asd tpelogn
>
> seruasiet nsovv
> zhsdiz, aomsa

csdpZ zsdui

Перевести не берусь, оценивать — тоже; воспользуюсь комментарием Марка Скроггинса (который и привел этот отрывок в своем эссе «Фрагментарная поэтика»):

> Сознание читающего требует смысла. Оно стремится извлечь смысл из текста… Меня не интересуют технические детали того, как Мелник сочиняет свои тексты (иногда кажется, что он просто как можно быстрее и плохо печатает английские слова, иногда — что переделывает французские или греческие), или авангардные источники «Пкоэта» (на память сразу приходит изобретенная Хлебниковым заумь). Я имею результат: буквы, скопления букв, напоминающие слова, и скопления слов, напоминающие фразы. Апокалипсис фрагментации, который предлагает одновременно и слишком мало смысла, чтобы его удержать, и слишком много, чтобы ухватить его сразу[87].

Здесь, собственно, и стоит вернуться к тому, что говорилось о модернистском фрагменте у К. Элиас: «*В чем смысл того, чтобы этот фрагмент имел какой-либо смысл?*»

Любой поэтический текст — в отличие от повседневной речи, технической инструкции или научной статьи — предполагает смысловую неоднозначность и множественность интерпретаций.

Эта множественность, однако, может порождаться двумя различными причинами.

В одном случае — содержательной полнотой, что создает смысловую избыточность и затрудняет одновременное «считывание» всех ее слоев.

В другом — содержательной бедностью, которая требует от читателя филологической, по сути, работы по отыскиванию в поэтическом «архиве» более-менее подходящих интерпретаций для заполнения зияющих смысловых пустот в самом стихотворении. Так обычно поступает филолог, когда ему в руки попадает трудночитаемый обрывок исчезнувшего текста. Момент оценки и уж тем более удовольствия от стихотворения здесь фактически отсутствует. Исчезает прямое — интуитивное по своей природе — усмотрение смысла.

«Смыслом, — еще раз процитирую К. Элиас, — становится сам поиск смысла».

Вопрос только — для чего?

вниЗ
З
З
З
ВОН ниша для Ш
УМ реки
ка мыш
Ка
(в) шелест звукрыл канул
в Нил
голос колосса
в степь — выпь
пейте словА
Д оболочек
облаком Ка
мне(й) уплывать…

Это, конечно, не «csdpZ zsdui», эту шараду разгадать полегче. Но логика фрагментации — аналогичная.

Это стихотворение Анны Альчук (1955–2008) приводит в свой статье «Хлебников и современная русская поэзия» Владимир Новиков[88].

О стихах Альчук говорить не буду (…aut bene, aut nihil). А о статье Новикова — сказать стоит, поскольку в ней так же, как и у Уланова, идет речь о современных судьбах футуристической зауми. Даже немного отвлекусь для этого от основной темы статьи.

## «Грядущие гунны»

«Осознанную ориентацию на хлебниковский творческий вектор сегодня можно обнаружить не в литературном истеблишменте, а в сфере оппозиционно-альтернативной», — пишет Новиков.

Читать это странновато. С конца 1990-х русская поэзия как раз формируется как нечто лишенное четких административных иерархий и жестких перегородок. Каждый — сам себе «истеблишмент»: хочешь — премию учреждай, хочешь — устраивай фестиваль или издавай электронный журнал. Было бы время и желание.

Что касается ориентации на Хлебникова и на «заумь»…

Возможно. Учитывая нынешнее усыхание словотворчества в русской поэзии, обращение к футуристической зауми (с ее ориентацией на неологизмы) — это даже совсем не лишне.

Проблема в другом. Футуризм — еще активнее, чем поэзией, — оказался освоенным и присвоенным филологией. Стал, вместе с сюрреализмом, своего рода знаменем для нескольких волн «младофилологов» (в России, а еще больше — на Западе)[89]. Не уверен, будет ли кому-то под силу очистить футуризм от этой филологической накипи, от всех этих монографий, диссертаций. А главное — от «заумной» стихотворной продукции, порожденной вполне академическим, кабинетным вдохновением.

И «отсутствие резкой границы между поэтическим творчеством и исследованием поэзии», которое приветствует Новиков, у меня оптимизма не вызывает. Скорее — наоборот. Поэзия — настоящая — как раз и отличается тем, что способна дышать и двигаться без филологических помочей[90].

Раньше на этом «размывании границы» между поэзией и ее исследованием специализировались, в основном, авторы круга «НЛО»[91]. Теперь процесс пошел вширь. Владимир Новиков, скажем, к этому кругу не принадлежит. И уж тем более другой критик, Владимир Козлов — постоянный автор «Ариона» и «Вопросов литературы». С прошлого года он издает свой журнал — «Prosōdia»: «литературно-исследовательский», как написано на обложке. Возникает, правда, вопрос: если журнал исследовательский — то для чего печатать в нем стихи? А если печатать стихи — к чему заявлять «главной ценностью» журнала «уважение к филологическому знанию»?

Невольно задумаешься над ироничным предсказанием Геннадия Каневского:

> нефилологи несомненно со временем вымрут
> в ходе естественного отбора
> и я принимаю и приветствую это
> как сто лет назад некто приветствовал
> грядущих гуннов…[92]

Впрочем, что вымрет, а что нет — а что изначально было мертворожденным, покажет будущее. Пока же предлагаю вернуться после «фрагмента о филологизации» к основной теме этого очерка. Тем более что почти все, что я собирался сказать о фрагменте, уже сказано, пора переходить к коде.

Может показаться, что фрагмент оценивается в этом очерке несколько скептически. Это не так.

Фрагмент всегда возникает в результате расщепления крупных эстетических систем. В романтическом фрагменте — классицизма (и, в целом, возрожденческого культа античности). В модернистском — всей европейской литературы. В постмодернизме — всей мировой литературы.

Фрагмент — как и цитата, как и пародия — результат этого расщепления. Он ускоряет литературный метаболизм, он производит важную работу по «разборке и переработке» того, что устарело.

Может ли фрагмент быть талантливым?

Разумеется. Но в этом случае он как раз и перестает восприниматься как фрагмент. Так же как талантливый палиндром — это когда на то, что строки читаются одинаково слева-направо и справа-налево, обращаешь внимание в последнюю очередь.

Или то, что было сказано в этих очерках об эпитетах: лучший эпитет — «бедный», незаметный.

Иными словами, чем меньше выпирает в стихотворении формальная сторона, чем его «задуманность» спрятана глубже — а не выставлена как на витрину, — тем лучше.

Это, разумеется, в идеале. На практике различие читательских вкусов и установок дает более сложную мозаику оценок. Недавно пришлось с трудом доказывать достоинства произведения одного современного поэта; по мнению моих оппонентов, оно было написано слишком *клочковато*. Я этой клочковатости не чувствовал. В тексте не было ничего нарочито-фрагментарного; фрагментарность была частью интонации, дыхания автора, его концентрированного письма.

Возможно, кому-то покажется слишком фрагментарным недавнее стихотворение Олега Чухонцева («Знамя», 2015, № 1):

сперва планетарий сачок гербарий
потом крематорий и колумбарий

бабочки и цветы цветы
сначала я потом ты

Или — стихотворение Сергея Стратановского с эпическим названием «Гражданская война в Испании» («Новый мир», 2014,

№ 6):

Звуки манящие: Тахо, Дуэро, Эбро.
Реки мирные,
через войну текущие,
Через страну,
и к войне непричастные вроде бы.

Звуки щемящие:
Эбро, Дуэро, Тахо.
Где-то там за окопами
вьётся тропа Дон Кихота.
С кем он, однако?
С фалангистами или троцкистами?
Может быть, с анархистами?
(Есть и такой вариант.)
Или, может, их двое?
Двое братьев, враждующих ныне,
И река между ними,
через вражду их текущая,
И неважно какая…
Может, Эбро, а может быть, Тахо.

Тед Пирсон (еще один представитель *Language School*) назвал как-то свои тексты «длинными поэмами из нескольких слов».

На мой взгляд — лучшее определение того, чем является состоявшийся фрагмент. Фрагмент, переставший быть фрагментом. Как два процитированных выше стихотворения (и не только — примеров в современной поэзии, к счастью, достаточно).

Хотя, возможно, через некоторое время маятник качнется обратно: будут цениться длинные, риторически выстроенные стихи и в моду вновь войдут поэмы. Но пока что этого не заметно.

*«Арион», 2015, № 2*

# «…И юная словесность»

Ну вот, собственно, все. Как и обещал, этот очерк в цикле будет последним. Разговор о современной поэзии надеюсь продолжать и после (и на страницах «Ариона», где публиковался этот цикл, — тоже). Но уже не ограничивая себя заданным пять лет назад циклическим форматом. Все течет, вкус и цвет времени меняются — и требуют более гибкой литкритики. Более живой и полемичной.

Изменилось за эти пять лет многое. Общество, политика, лица на улице. Пришли в движение государственные и прочие границы. Что-то накапливается и бьет мелкими фонтанами.

Изменилась ли русская поэзия?

Институционально — почти никак. Формы организации поэтической жизни те же, что и не только пять, но и десять лет назад.

Те же поэтические фестивали (с элементами угасания): новоучрежденных почти нет, число прежних подсократилось. Дух новизны несколько выдохся.

Тот же поэтический Интернет (все более разбухающий). Новых значимых сайтов или интернет-журналов, публикующих стихи, за «отчетную пятилетку» не появилось. За исключением разве что «Literra-туры».

Те же журналы. Называть не буду, все и так знают. Единственное опять-таки исключение — ростовская «Prosōdia».

Да, еще премии… Тут, правда, попытки были. Но больше пародийные. Премия имени Геннадия Григорьева (карликовая копия «Нацбеста»). Премия «Различие», слабо отличимая от премии Белого, и премия имени Драгомощенко, слабо отличимая от «Различия».

Наконец, поэтическое книгоиздание. Тут список потерь заметнее: серия «Пушкинского фонда», серия «Ариона»… Но большая часть игроков уцелела. Некоторые — как «Воймега» — даже набрали обороты. Появились новые — не московско-питерские. Киевская серия «Числа», самарская «Цирк Олимп + TV», книги нью-йоркского «Айлуроса»…

Даже поэтическая критика уцелела. Хотя и ужалась до рецензий, сбросила вес и потеряла несколько передних зубов. Пережевывать еще может, кусать — уже нет.

Однако в целом, повторюсь, все, что было, осталось на месте. Вся хозчасть и декорации. Усушка и утруска, разумеется, заметны — особенно по сравнению с началом двухтысячных. Но в ситуации вялотекущего закручивания гаек и затягивания поясов и

это неплохо.

Но — достаточно об «институциях» и декорациях. Поговорим о тенденциях.

Логичнее всего было бы начать разговор с имен.

Здесь ситуация, на первый взгляд, напоминает описанную выше. Все прежние имена — на месте. Все те, кто печатался, выступал и был на виду пять лет назад (и десять… и двадцать…). Продолжают печататься, выступать и бывать на виду.

За исключением двух-трех горьких потерь — все живы. Никто не спился, не ушел в политику, не переквалифицировался в управдомы. Почти исчез феномен «молчания поэта». Кажется, замолчал поэт — смотришь: ан нет, то там стишок тиснет, то здесь подборку. Иногда даже на книжку наскребется.

«Сейчас время каталогизации», — заметил на одном поэтическом вечере Данил Файзов.

Может, действительно?

Каталогизирует поэтов в своем фундаментальном проекте «Сто поэтов начала столетья» Дмитрий Бак. Строго по алфавиту. Аксёнов (зачисленный в поэты) — рядышком с Айзенбергом. Кузмин — с Кушнером.

По тому же, похоже, каталогизирующему принципу вручается в 2010-е и премия «Поэт». И здесь — тоже рядком: Евтушенко — и Гандлевский, Соснора — и Ким. Разве что получают не в алфавитном порядке.

Иногда, правда, возникает вопрос насчет новых имен.

Наиболее жестко высказался на эту тему, как известно, Игорь Шайтанов: «В возрасте моложе пятидесяти *имен нет, есть колебания стиля*» («Вопросы литературы», 2011, № 4). Этот диагноз он повторил и в юбилейном номере «Ариона» (2013, № 4), отчего прозвучало особенно минорно.

Как-то после этого на московской кухне (а все самое интересное продолжает происходить именно на московских кухнях) я решил расспросить одного молодого поэта. О значимых поэтических именах среди нынешних двадцатилетних. Почти с ходу было названо где-то с десяток…[93]

Истина, думаю, где-то посередине.

Новых «имен» — в прежнем понимании этого слова — в современной поэзии действительно нет.

Поле русской литературы — и особенно поэзии — претерпело за последнюю четверть века радикальные изменения. Вначале социальные — со стремительным размыванием интеллигенции (особенно ИТР-овской — основного потребителя серьезной поэзии) и «схлопыванием» читательской аудитории. Затем

подоспели и технические — с распространением множительной техники, но главное — с экспансией Интернета. И дело даже не в том, что количество публикующихся стихотворцев выросло на порядки. Важнее — если говорить о «колебаниях стиля» — другое. Почти любая стилистическая новация мгновенно «разлетается» по Сети. Усваивается, принимается на вооружение (и не обязательно — эпигонами). Выяснить, какой Петр Иванович первым сказал «Э!», фактически невозможно.

Слишком плотной стала информационная среда, слишком ускорился литературный «обмен веществ». Индивидуальные поэтики «разжижаются», не успев сформироваться.

Собственно, тут и должна приниматься за работу поэтическая критика. Вслушиваться в эти «колебания стиля» (все-таки, думаю, — стилей). И — если не выявлять имена, то по крайней мере отделять то, что является поэзией, от того, что таковой не является. Не только от непрофессионального стихотворчества. Чаще — от вполне профессиональной — но не поэзии, а среднестатистической «гладкописи». Как и от поставленного на поток однообразного «эксперимента». От филологической мимикрии под поэзию.

Но как раз подобная — оценивающая — критика сегодня не у дел. Там, где нет острой конкуренции, нет и потребности в судьях. А конкуренции на поэтическом поле почти не осталось. Никто никого не толкает локтем, все более или менее мирно распределились по своим сферам и «тусовкам». Только встретившись случайно на каком-нибудь фестивале или фуршете, с удивлением обнюхивают друг друга.

Возникло ли новое значимое имя в 2010-е? Не в плане известности (пусть даже в пределах отдельно взятой «тусовки»), а в плане своего собственного голоса, своей темы?

В предшествующее пятилетие таких имен, на мой взгляд, было два. Борис Херсонский — из «старших»[94], и Алексей Порвин — из тогдашних «двадцатилетних». Можно по-разному относиться к тому, что они пишут: я сам принимаю далеко не все. Но наличие у каждого своего узнаваемого голоса для меня — и, думаю, не только для меня — очевидно.

Опять же, в случае с Херсонским очевидным это стало не сразу: вспомним шумевшие еще лет пять-шесть назад споры о его «бродскости». Хотя — сколько ведь поэтов писали и продолжают писать «под Бродского», а ничего различимо-индивидуального в их стихах нет. Даже спорить не о чем. Тогда как достаточно открыть почти любое стихотворение Херсонского — сразу узнаешь его стиль, манеру, интонацию.

После Херсонского приход доселе неизвестных или недооцененных ярких имен из «старших» поэтов, похоже, завершился. Да и последующие поэтические генерации вполне заявили о себе: все, кажется, уже на поле; скамья запасных пуста.

Сузилась и география притока поэтических имен. Среди поэтов, заявивших о себе в конце 1990-х — начале 2000-х, значительное число жили вне России. В бывших союзных республиках, в Штатах, в Израиле… Издательство «НЛО» даже серию под них затеяло — «Поэзия русской диаспоры». В 2010-е источник, похоже, иссяк. Самым юным из более-менее известных нероссийских русских поэтов (Афанасьевой, Барсковой, Стесину…) уже под сорок. Кстати, свою серию «НЛО» в 2010-м закрыло. Симптоматично.

Так что основным источником резерва оказывается Россия. Москва плюс два-три крупных города. Все относительно заметные имена из молодых поэтов — оттуда.

Вообще, бесед в духе «Брамбеус и юная словесность» я обычно избегаю. Возраст поэта — как и прочие паспортные данные — никогда не казался важным в разговоре о стихах. Да и необходимости в таком выделении не было. С конца 1990-х приход в «большую поэзию» почти никак не был связан с молодостью. Заметным был приход «тридцатилетних».

Приходили — поодиночке — и «сорокалетние» (Галина, Ермакова, Элтанг…), и «пятидесятилетние» (Штыпель, Херсонский, Грицман…). Тогдашние «двадцатилетние» как раз смотрелись на этом фоне не слишком выигрышно.

Теперь ситуация, как уже было сказано, изменилась. Начинаешь пристальней приглядываться к лиге юниоров.

Да, процесс поэтического становления замедлился. Раньше поэт вступал в пору зрелости где-то к 23–25 годам; сегодня это сдвинулось лет на десять. Не удивительно: замедлился и процесс наступления социальной зрелости.

Тем не менее есть несколько молодых авторов, за публикациями которых я слежу.

Иван Мишутин. Рафаэль Мовсесян. Руслан Комадей. Алексей Кудряков. Дарья Серенко. Борис Кутенков. Иван Бекетов. Ростислав Амелин. Григорий Князев.

Называю не в алфавитном порядке и ставлю после каждого имени точку (а не запятую), чтобы не выглядело перечислением. Поскольку поэты очень разные, пишущие в очень разной манере. Можно ли найти что-то общее у приверженного классической манере Алексея Кудрякова и пишущего на грани саморазрушения стиховой ткани Ивана Бекетова? Или между парадоксальной

абсурдностью в стихах Руслана Комадея — и обаятельной детскостью у Григория Князева?

Общей, пожалуй, является очень высокая плотность образного ряда. Сказывается «клиповое» мышление, уплотнение информационного потока. Для поэтов этого поколения такой тип мышления уже естествен — а не более-менее чужероден, как для их предшественников. Они в нем выросли.

Рафаэль Мовсесян («Арион», 2013, № 3):

сломанные копья деревьев в спине холма.
*у* женщины изо рта — слова и теплый пар.
слышишь, как шевелится в реке тьма?
это все варвары. слышишь? варвары. вар…

рыбы выбрасываются на берег сами. *з*абудь рыбака.
рыбак — всего лишь рыбий бог. читай — слуга.
но ты не бойся. нам еще нет сорока.
да чего уж там — и тридцати нет пока.

что там в воде нам никогда не узнать. *и* хорошо.
не слушай, что я говорил. дыши еще.
рыба всегда глядит на небо одним глазком.
женщина кормит ребёнка одним соском.

и ты красишь волосы в чёрный не потому, что седа.
*к*раска уходит в раковину, не оставляя следа;
но это — в городе, где, как Иаков Бога, держишь ты
мыло в руке.
здесь же краска остается на пальцах, уносится вниз
по реке.

туда, где солнце крестится и окунается в лес.
*м*олодость — пол-абзаца из первой главы небес.
кто же наш бог, милая? он ведь не чует беды,
когда мы с тобой, словно рыбы, выбрасываемся
из воды.

Пытался несколько раз обрезать, чтобы подсократить цитату. Не выходит — первый признак цельности вещи (при, казалось бы, фрагментарности образов). Густ и плотен образный ряд; стремительно переключение жанровых регистров. Начавшись с пейзажной зарисовки, стихотворение перетекает в русло любовной лирики — с нарастанием религиозной символики. И еще — присутствие темы молодости. Довольно редкой, кстати, в

стихах «двадцатилетних». Обычно лирический герой у них безвозрастный (и несколько бесполый).

Еще пример — из екатеринбуржца Алексея Кудрякова («Урал», 2013, № 9).

> Лампы настольной расходящиеся круги,
> эллипсис света, скользящего по странице.
> Время — через пробелы — внутри строки
> тянет подспудно полки-вереницы
> образов, становящихся по одну
> сторону памяти, действительность — по другую.
> Не перейти это поле, точно Чёрмное море по дну:
> льды не отступят — вязнешь в торосах, пургуя,
> дальше от плена, ближе к обетованной земле.
> Где она — родина? Путь исключает роздых.
> Тот же бескрайний текст, мечта о тепле,
> жёсткий снег и морозный воздух.

Кудряков, как уже сказано, — неоклассик; отталкивается от вполне узнаваемого стихотворного «реквизита» — лампы с ее светящимся кругом[95]. Но дальше происходит расширение пространства, выход из пределов кабинетного света. Появление религиозных и даже социальных обертонов («Где она — родина?»). Выход в действительность, иными словами. И опять же — пусть менее парадоксальный, чем у Мовсесяна, но исключительно плотный образный ряд.

По стихам молодых поэтов особенно заметно, кстати, насколько изменился канон поэзии, влияние и значимость «больших» имен. Прежде всего, «всепроникающей четверки», как ее назвала Лидия Гинзбург.

«Опасное положение молодых и относительно молодых поэтов, — писала она в начале 1980-х, — состоит еще в том, что слишком трудно выбираться из семантического круга, очерченного поэзией, пришедшей на смену символизму. Особенно всепроникающей четверкой: Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Цветаева»[96].

Продолжалось это где-то до середины 1990-х. Все четверо были одинаково значимы для современной (того времени) поэзии и оказывали приблизительно равное влияние на молодых — и не только. (Помню, как одна известная поэтесса назвала другую «Ахматовой для бедных», а та ее, не оставшись в долгу, — «Цветаевой для бедных».) Впрочем, и влияние Пастернака (особенно — позднего), и Мандельштама было более чем

заметным.

Избывалось это по-разному. Многие начинали писать верлибром (куда «всепроникающая четверка» проникнуть не успела); кто-то поднимал на щит *deorum minorum*, вроде Ходасевича или Георгия Иванова… Кто-то уходил в поисках противоядия еще дальше — в начало XIX или даже в конец XVIII века…

Уже с начала двухтысячных у поэтов, входящих в литературу, это влияние заметно все меньше.

В 2010-е остается, может, только одно имя. Мандельштам, причем поздний. С его колоссальной метафорической густотой, лакунами, перебивками ритма, парадоксальным «монтажом» смысловых кусков.

Изменяется жанровый состав современной лирики. Уже почти нет «чистой» пейзажной лирики. «Чистой» философской. «Чистой» социальной. Одно и то же стихотворение может прослаиваться разными жанровыми слоями.

Меняется и сама лирика, ее родовые свойства.

Все меньше лирики в ее классическом смысле. Возникающей, по Гегелю, из потребности «высказать себя и услышать чувство в развитии его самого».

Лирика прозаизируется.

«Чувств» — как в развитии, так и без оного — все меньше.

> У нас и теперь уже немало женщин пишет стихи. Над задачами русского лиризма женщины работают с той же непобедимой страстностью, с какой они отдают свои силы и науке.

Так писал о «женской лирике» чуть более ста лет назад Иннокентий Анненский («Аполлон», 1909, № 3).

Сегодня лирику — в гегелевском ее смысле — пишут преимущественно женщины.

Опять же, делить поэзию по половому признаку — как и по возрастному — дело не слишком надежное. Но раз уж взялся говорить о тенденциях, стоит сказать и об этом. В то время как большинство поэтов-мужчин все дальше уходит в сторону эпичности, сказовости, социальности — собственно лирика остается за поэтами-женщинами.

Есть, разумеется, исключения. Прозаичная, социально заостренная поэзия Елены Фанайловой. Или тяготеющие к эпосу стихи Марии Галиной… Но они скорее лишь подтверждают — если не правило, то тенденцию.

«Женской лирики» сегодня нет, ибо сама лирика стала

большей частью — женской.

Особенно — любовная, по поводу исчезновения которой (мнимого и реального) было в начале 2010-х поломано немало копий[97].

Любовная лирика требует прямого высказывания. На этом она держится. Современная лирика, искушенная постмодернизмом, прямых высказываний бежит.

Лучшие стихи о любви сегодня пишут поэты-женщины. Вера Павлова. Ирина Ермакова. Инга Кузнецова. Хельга Ольшванг. Анна Аркатова… Из более младшего поколения — Мария Маркова. Анастасия Строкина.

Приведу несколько примеров. Без пояснений (любые комментарии к любовным стихам выглядят несколько пошловато).

Из Веры Павловой («Знамя», 2014, № 10):

Не помню, как его звали.
Серёжа? Нет, не Серёжа.
Любила его? Едва ли.
А он меня? Не похоже.
Слова, интерьеры, позы —
всё доброй памятью стёрто.
Вручил мне букет мимозы,
встречая после аборта.

Из Анастасии Строкиной («Октябрь», 2014, № 12):

Если солнце погаснет,
восемь минут ещё
мы будем беспечны,
восемь минут музыки нашей счёт
продлится:
успеем родиться,
проститься,
сварить молоко,
восемь минут неведения —
так легко,
будем мы человечны
и бесчеловечны,
распланируем лето,
помоем пол,
прочитаем семь или восемь страниц,
настроим виолончель,
накроем на стол,

и раз и два
и раз и два
и раз и два
и раз и два
и раз и два
и раз и два
и раз и два
и раз и два
и разлетятся слова —
не соберёшь.
Тихо уснем на дне,
холодная тина во рту.

Любовь моя,
сколько минут
отпустишь мне,
прежде чем окунёшь
в темноту?

Из Хельги Ольшванг:

Не хочу расставаться.
Кафе закрывают, звеня,
убирают, шурша.
В нашу сторону смотрят всё чаще:
последние, посредине продлённого дня,
обнявшись, —
два наших плаща[98].

Ложный страх прямого высказывания здесь отсутствует. «Любила его…» «Любовь моя…» «Не хочу расставаться…» И нельзя сказать, что стихи от этого перестают быть современными.

Вообще, некоторый алармизм, который был характерен для части поэтического сообщества последние лет пять (и которому и я временами предаюсь), все же не совсем обоснован. «Исчезает любовная лирика». Да нет же, вот она; мог бы еще цитировать… «Стихи читают все меньше». Меньше. Но читают. «С поэтической критикой дело швах». Ну да. Но, с другой стороны, если поглядеть на новые имена, появившиеся в ней в 2010-е: Марианна Ионова, Игорь Дуардович, Алексей Конаков, Борис Кутенков… Не так все плохо, коллеги.

Что касается замечаний о «достаточно высоком» среднем

уровне поэзии при нехватке ярких оригинальных имен…

> …Можно бы сказать, как полагается, о высоком техническом уровне современной поэзии, упомянуть о том, что все теперь умеют писать стихи, и пожалеть, как у нынешних искусственно и мертво выходит.

Это писал — не столько от себя, сколько передавая общий тон тогдашней критики, — в 1916 году Мандельштам[99].

> Сейчас удивительно много людей пишут хорошие стихи. Трансформированное слово, поэтические ходы, стиховые средства — все на месте. Тут-то и начинается беда — драма ненужных хороших стихов.

Это — уже вполне от себя — отмечала в начале 1980-х Лидия Гинзбург[100].

Сегодня не вызывает сомнения, что и от начала 1910-х, и от начала 1980-х остались и замечательные имена, и замечательные стихи. А не только искусственные и мертвые.

И от начала 2010-х тоже, наверное, останется немало.

«После многочисленных обзоров поэзии нулевых у меня сложилось впечатление, что мы присутствуем едва ли не при конце русской поэзии. Но вот вышли номера журналов с единичкой вместо второго нуля; а в них — поэтические подборки, а в подборках — стихи: хорошие, разные, всякие…»

Так — прошу прощения за автоцитату — я начинал пять лет назад первый очерк «Поэзии действительности» («Арион» 2010, № 2).

Завершая этот цикл, могу повторить то же самое.

Поэзия действительности — лучшая современная поэзия[101] — подтверждает *действительность поэзии*. Ее актуальность, ее движение. Ее изменение под воздействием как вне- так и внутрилитературных «раздражителей». Ее способность отражать дух и цвет времени и, в свою очередь, — на невидимом капиллярном уровне — способность воздействовать на него. Наконец, подтверждает само существование поэзии при не слишком благоприятных «погодных» условиях. Впрочем, поэзия, как и любовь, всегда происходит не благодаря, а вопреки. Вопреки действительности, языку, себе самой.

Прочее же — «литература», буквы, шумы…

*«Арион», 2015, № 4*

# Разрез второй. Книги и авторы

# [2011] О счастливой бездне и летящих жуках

Сразу оговорюсь: это не рейтинговый выбор. Можно было бы отобрать и другие книги. И не обязательно семь — случайное, хотя и симпатичное число.

Но отбора как такового и не было. Если не считать автоматический отсев книг, рецензировать которые можно только оптом, по двадцать-тридцать. Но такое оптовое рецензирование — это уже другой жанр.

Жанр этих заметок — разглядывание, пролистывание поэтических трофеев 2011 года. Семь сборников. Не просто хороших («хорошее» в критике равносильно «никакому») — ярких, интересных. Выпущенных поэтами. Отражающих какие-то процессы, происходящие в современной поэзии. Заставляющих вспомнить о составлении поэтического сборника, как об особом типе литературного мастерства — как поэтического, так и редакторского. Увы, нечастом сегодня.

Помню, как Вадим Перельмутер с удовлетворением констатировал: с начала девяностых «впервые за без малого семь десятилетий у читателей — и писателей — появилась возможность получать *авторские* книги. Книги, изданные так, как они задуманы, написаны, увидены поэтами»[102].

Полностью разделяю чувство облегчения по поводу исчезновения идеологической, цензурной редактуры. И все-таки. Поэтический талант не обязательно предполагает наличие таланта составления стихотворного сборника. При составлении книги поэт не ограничен объемом, как в журнале, свободен в графических изысках, не скован в ненавязчивой саморекламе. И — пошла писать (точнее — публиковать) губерния… Чего только не оказалось *можно*. Раздуть книгу до солидного тома, памятника себе нерукотворного (по виду — скорее плиты). Заказать дружественному критику предисловие или послесловие, а лучше — двум разным критикам, и предисловие, и послесловие. Поместить в книгу свои фотографии в обнимку с другом Васей (тоже поэтом). Тиснуть, в нагрузку к стихам, еще и прозаические опыты, и эпистолярии… Когда еще возможность издать следующий сборник подвернется…

И это все — печальные наблюдения над книгами талантливых и профессиональных поэтов. Какие «авторские» книги выдают стихотворцы менее искушенные — над одними предуведомлениями слезами обольешься: «Дорогой читатель!

Перед тобой…»

Добавим ко всему этому микро- (если не нано-) тиражи поэтических сборников. И помножим на аллергию, которую вызывает современная поэзия у дилеров книготорговой сети, если на обложке не стоит имя медийно востребованного автора или знак крупного издательства. Положение отчасти спасают редактируемые поэтические серии. Но именно — только *отчасти*; те же миниатюрные тиражи, те же проблемы с попаданием к читателю.

Но достаточно жалоб, вернемся к самим сборникам — к счастью, свободным от вышеназванных недугов. Сборникам, которые почти сами собой сложились на моем столе в три тонкие стопки. Что отчасти и подсказало то, как их сгруппировать. Три взгляда: одни — через призму биографии их авторов, другие — стиля, третьи — жанра.

## *Через призму биографии: Виталий Науменко, Иван Волков, Сергей Королёв*

Виталий Науменко. Юноша в пальто. М.: Лит. клуб «Классики XXI века», 2011. — 63 с. Тираж 100 экз.

Обычная история: поэт из провинции, перерос все, что можно было там у себя перерасти, перебирается в Москву, обживается, не приживается, снова попытка, и снова. Обычная история. Иркутская история — автор книги из Иркутска.

Одет не по сезону. Ни для Иркутска, ни для Москвы. (Теплые вещи узлом у кого-то из знакомых, на другом краю города…) «Кто там?» «Кто-кто… Юноша в пальто».

Панорама с выходом на Шпиль,
Яблока застенчивый румянец,
Снежные и золотые дни.
Много мёду в сотах и сетях,
Музыка теснится на ветвях,
И река задумчиво дымится.

Город, город — выгоревший сад,
Где проходит юноша в пальто,
Улицу и мир не узнавая.

И на полдороги отцветая,
Снег пережидает снегопад.

Книга, собственно, не о пальто — а об этом неузнавании мира. Неузнавании улицы. Неузнавании себя. Кто автор для себя? Незнакомый. Некто. Юноша в пальто. Какой еще юноша, автору — тридцать четыре? Значит, кто-то другой. Простите, обознались.

Живём, как в затонувшем Петербурге,
мужские качества природы наблюдая.
У хвойных водорослей,
у руин берёзовых.
Но духи узкоглазы,
а ангелы глупы — вот и отличье.
Географические развлеченья
нам не изведать, не пройти вдвоём
по улицам знакомым и прозрачным…

Улицы — знакомые. Но чужие, как будто под водой. Или — действительно под водой? Снег на них сыплет (закутаться теплее) … или это цветение… или, постойте: вон уже спелое яблоко висит?

Назвать — значит узнать.

Скупость эпитетов, минимализм в лексике, метафорах — похоже, именно от этой неуверенности в узнавании. Поэзия Науменко — парадоксальная, глубокая — возникает, похоже, из страха ткнуть пальцем не туда, увидеть не так, вообще не увидеть.

Не случайно «зренье» у Науменко рифмуется с «везеньем». «Гений зрения, не покидай. / Это „серая“ ветка…»

Гений зрения, грозящий улизнуть.

Появляется в двух-трех стихах и муза: редкая птица в современной лирике.

То, что мы не сумели, про то не сказали.
А тяжёлая муза со свитком в руке
Стала мутной звездой подмосковной печали
И мелькает, мельчает, двоится в реке.

Кажется, эта верность классическому словарю — с гениями, музами и звездами — от той же неуверенности называния (не узнавания). С ними, наверное, надежнее.

Но ярче и сильнее стихи там, где поэт не полагается на этот обжитый словарь, когда решается *увидеть* всю фантасмагорию

мира — как она есть:

> Север по-прежнему гол, никуда не пригоден,
> путь до того развезло, что ни барин не едет,
> ни крокодил не бежит,
> рыба на дрожках не скачет…

Или:

> Семёнов не пишет давно
> Семёнов наш Рембо
> и музыка Глюка
> танцует и падает
> приветствуя его
> где рабочие этих мест
> филомелы пустых небес?
> на вокзале верней всего —
> свист используют как насест…

Чем случайней, тем вернее. Гений обычного зрения покидает — приходит гений в*и*дения. «И ходят ноты вверх ногами, / Чтоб голос яви подстеречь», как писал другой сибирско-московский поэт, Леонид Мартынов. Крокодилы в снегу; хвойные водоросли; поэты-филомелы, использующие паровозный свист для гнездования… И юноша в пальто (не по сезону), вглядывающийся во все это, узнающий, не узнающий, трясущийся куда-то по бесконечной «серой» ветке…

> Иван Волков. Стихи для бедных. М.: Воймега, 2011. — 62 с. Тираж 500 экз.

У Ивана Волкова вектор движения противоположный: родился в Москве, окончил Литинститут, получал литпремии, устраивал литмероприятия. В чем-то перехваленный, в чем-то недооцененный; ныне — житель Костромы. «Работает тренером по шахматам в ДЮСШ», как сообщает аннотация. На обложке — лежит на серой траве с сигареткой в зубах. Поглядывает сквозь прищур на читателя.

У Волкова — замечательный взгляд мастерового.

Там, где у других тоска-уныние, Волков просчитывает, присматривается, примеривается.

Вот если б я на самом деле
(Клинически) сошел с ума,
Мне распахнули бы постели
Блатные жёлтые дома.
Мои друзья нашли бы средства
На первый мой лечебный год,
Я стал бы жить из смерти в детство
И видеть мир наоборот…

Пушкинское «не дай мне Бог сойти с ума…», переведенное во вполне бытовой, земной план. Поэзия не исчезает — она лишь перекладывается на язык иного (нашего то есть) времени.

Парадоксальная рационализация многих, порой неожиданных цитат. Северянинской, например: «С тех пор как все мужчины умерли, / Утеха женщины — война».

В разговорах и спорах степенных
Убедительны и точны,
Симпатичные дочки военных
Защищают идею войны.

Это — тоже звено в цепочке.
Пусть же помнит любая страна,
Что пока у военных есть дочки —
Обязательно будет война.

Главная тема стихов — все потихоньку рушится, горит, тонет, гибнет.

Но… для отдельного человека остается выход.

Своя ниша, свой укром, своя личная «кострома». «Эй ты, человече, не думай о том, / Что будет с другими, что будет потом…»

Залечь. Уснуть и видеть сны. В перерывах гудеть в губную гармошку. Запастись «стратегическим запасом». «Опять на первой полосе / Руины техники и трупы: / Продай компьютер и на все / Купи гуртом консервы, крупы…»

Или вообще отказаться от еды. Просчитаем-ка, сколько выдержим…

Давай не будем больше есть
И никогда не встанем с койки.
Как говорят, недель на шесть
Хватает жировой прослойки.

К чему мучительные годы?
Мы не дотянем до весны,
Но сократим стране расходы
На сокращение страны…

А еще лучше — соблазнить «деву, разливающую пиво». Чтобы не было одиноко в ожидании Рагнарёка. С девой как-то повеселее. Теплее, домашнее. Любовнее.

Кажется, что все эти мнимые и реальные ужасы наворачиваются Волковым для того, чтобы острее и пронзительней зазвучала лирика. Повторяющийся сюжет женщины и сна, сна и женщины: «Волшебная женщина входит ко мне, / Но я уже сплю, я уже над бульваром…»; «Тише, дети, Ольга спит…» Потом оба мотива — женского сна и конца света — сливаются в один:

Мне жаль тебя будить. Разлился Суходрев.
Неслышная вода подходит к дальним хатам.
На склонах жгут траву, трава, перегорев,
Летает дымом горьковатым.

Плывет, кружась, по неглубокому затону
Какой-нибудь древесный хлам.
И лодки, неготовые к сезону,
Везде вверх доньями торчат по берегам.

Мне жаль тебя будить в двенадцатом часу.
Раздвинулась Ока, расширилась природа.
Разлился Суходрев и держит на весу
Постройки Полотняного Завода…

И еще. Стихи Волкова опровергают мнение, что шансон не может быть поэзией. Может. Удивительно, что Волкова до сих пор не поют.

Сергей Королёв. Повторите небо. М.: Воймега, 2011. 56 с. (Серия «Приближение»). Тираж 500 экз.

Еще одна судьба. О которой можно говорить, увы, лишь в прошедшем времени. Хотя в каком времени — не совершая насилия над грамматикой и вкусом — можно говорить о поэте?

Только в прошедшем.

Лобастое лицо на обложке. Улыбается; слегка оттопырены уши, бликуют очки. На стене за спиной бумажка. Попытался разглядеть, показалось, первое слово — «Гений». Или нет?

Побежала метла по плевкам,
По окуркам да по листве.
Вася — гений. Значит, пока
Вася дворничает в Москве…

(Ноутбук не знает слово «дворничает»: озадаченно подчеркивает. Заношу в память. Слово «гений» — знает.)

О самом Королёве узнаем из «стопочки» рядом с фотографией и предисловия Александра Переверзина.

Родился в городе Бабаево Вологодской области в 1980-м. В 1997-м поступил в Литинститут. Через год вылетел. Отслужил в армии. Восстановился в Лите. Снова вылетел. Вернулся в Бабаево, работал на лесоповале. Снова восстановился. Устроился работать на ипподроме. Должен был защитить диплом. Не успел.

Ощущение абсурдно длящейся биографической цитаты. Словно «веревка удавленника Сережи Есенина» лежит не в «специальном музее», как придумал Мандельштам, а гуляет по свету.

Вообще, есенинское влияние — биографическое, поэтическое — в современной поэзии какая-то запрещенная тема. Есенина сдали графоманам, засоряющим реки поэзии бесконечным сплавом берез и осин. Есенина стали бояться, как раньше боялись Надсона.

Стихи Королёва порой откликаются есенинскими пасторалями — но с ироничной отстраненностью:

Не ест корова одуванчики —
Предпочитает клевера,
Аристократка. Вон и мальчики —
Подпаски. С раннего утра
Опохмеляются — стаканами!
Утробно воют и рычат —
Они уже неделю пьяные
И стали вроде лешачат…
Спасибо, видели и слышали,
Что не скудеет край родной!
Я прочь отправился и вышел
На кладбище. Над головой
Ворона пасть свою раззявила:

Мол, тоже выпью, как займу, —
За то, как сельские хозяева
Ушли безропотно во тьму,
Как честно прожили-закончили
Свою бесхитростную «жись»…
Дин-дин — по лесу колокольчики —
Ага, коровы разбрелись!

Идиллическое начало. Ироничное развитие (с подпасками). Ернический «закадровый» текст («Спасибо, видели…»). Несколько мрачных кладбищенских строк… И снова — блестящая закольцовка — колокольчики, коровки.

«Есенинское» у Королёва — не вторичное, не эпигонское. Это некая онтологическая близость, порою — до следования есенинской строфе, интонациям, но все равно получается новое, свое:

Город сине-серый,
Как бушлат мента.
От осенних скверов —
Та же тошнота.

Но ларьки пивные
И церквей шатры —
Светят, как иные,
Высшие миры.

Мне туда не надо:
Я не дожил дня.
Время листопада,
Мрака и огня…

И совершенно неожиданное — и столь же «свое» — перекликание с Бродским («Осенний вечер в скромном городке…»):

В провинциальных страшных городах,
Колючими крещенскими ночами…
(Где фонари горели не всегда,
А что горели, рано отключали) —

По всей Вселенной делалось темно,
И ветхий дом в пространство уносило,

И думалось, что смотришь не в окно,
А в чью-то незарытую могилу…

В современной лирике дефицит трагичности. Не уныния, но мира, построенного по законам трагедии. В стихах Королёва — пусть даже его собственный голос не успел устояться (а у кого он в двадцать с чем-то «устоялся»?) — эта тема судьбы и смерти вполне сложилась. Правда, тут же хочется добавить: к сожалению.

## *Через призму стиля: Александр Кабанов, Аркадий Штыпель*

Это не значит, что у этих поэтов нет биографии. Кабанов, например, живет в Киеве; а для русского поэта жить сегодня за пределами России, на подтаивающей льдине русского языка — это уже биография, почти жизнестроительство.

Или Аркадий Штыпель. Родился в Каттакургане Самаркандской области, детство и юность — в Днепропетровске, исключен из университета с обвинением в украинском национализме. Да и московская часть биографии вполне колоритна: работал инженером-акустиком, фотографом, дворником…

И все же — рискну утверждать — стиль у этих поэтов «перевешивает» биографию. Может, потому что сам я познакомился со стихами Кабанова, еще когда не было никаких «Киевских лавр», как, впрочем, и лавров у самого поэта (чей перечень на его последней книжке даже несколько избыточен; впрочем, цветущая избыточность — вообще фирменный знак стиля Кабанова…) А стихи Штыпеля запомнил по «арионовским» публикациям — а в «Арионе», как известно, поэты предстают, как в Чистилище, — без портретов и биографий, «одними стихами»…

Александр Кабанов. Happy бездна to you. Харьков: Фолио, 2011. — 187 с. (Серия «Сафари»). Тираж 1500 экз.

Памятник взмахнул казацкой саблей —
брызнул свет на сбрую и камзол,
огурцы рекламных дирижаблей
поднимались в утренний рассол.

На сносях кудахтает бульдозер —
заскрипел и покачнулся дом,

воздух пахнет озером, и осень —
стенобитным балует ядром…

После хмурых северных пейзажей Науменко, Волкова, Королёва попадаешь в буйное южнорусское барокко. Где барочна и природа, и даже стройтехника.

Количество солнца в стихах Кабанова неимоверно. Его плотные сборники — все в твердой обложке, мягкая может не выдержать мощность квантового потока — впору использовать как солнечные батареи.

Даже когда Кабанов пишет о плохой погоде, его палитра сияет красками Юга:

Непокорные космы дождя, заплетенные, как
растаманские дреды, и сорвана крышка с бульвара,
ты прозрачна, ты вся, будто римская сучка, в сосках,
на промокшей футболке грустит о тебе Че Гевара.

Не грусти, команданте, ещё Алигьери в дыму,
круг за кругом спускается на карусельных оленях,
я тебя обниму, потому что её обниму,
и похожа любовь на протёртые джинсы в коленях…

Свободное плавание среди парадоксов и созвучий, игра — точнее, ненавязчивый отпускной флирт — с метафорами. Так рифмовал бы Гоголь, если бы он был ранним Пушкиным.

Есть, конечно, и более близкие стилистические источники. «Московское время», например. Или метареалисты — Парщиков, Жданов, Ерёменко. Как когда-то определил метареализм Эпштейн: «поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет ее разросшиеся значения — прямое и переносное»[103].

У Кабанова — не просто разросшиеся, но ветвящиеся, перекликающиеся метафоры. Обратная сторона этого словоцветения — несколько избыточная живая масса стихов. Так что при чтении порой приходит мысль о ножницах. Представляются почему-то не редакторские (пусть даже в виде вордовской иконки), а ножницы садовника, прореживающие слегка заросший куст.

Блажен фуникулер, что он — на букву «фу»,
когда над ним горит и плавится магнето,
когда в него, как в тесную строфу,

упрятано удушливое лето,
а это — фосфор, ацетон да йод,
и тень сомнения прохлады не даёт.

Легкая и блестящая игра — не только со словом «фуникулер», но и с ненавязчиво инкрустированной во вторую строку окуджавовским: «Горит и кружится планета». Удивительно точная, почти осязаемая (точнее, обоняемая) картинка.

Так поплавок (с оглядкой на бесценник:
где «лав» — любовь, где «поп» —
простой священник,
где «ок» за око — плохо ль, хорошо ль)
подтягивают вверх, чтоб избежать повтора,
чтоб глубину возвысить до упора,
и в жабрах облаков поблескивает соль…

Эта замечательная соль немного искупает лишнее, хотя и остроумное расчленение поплавка на слоги. Впрочем, с каждой новой книгой Кабанова таких словесных шарад все меньше. Эволюционирует и стиль, не теряя своей узнаваемости. Жесткая форма перемежается верлибром, дольником…

Пару слов об обложке. На первый взгляд — тарелочка с куском торта и именинной свечкой. Вглядываешься — не торт, а кусок сала с прожилками. Еще смотришь — начинает видеться холмик с поминальной свечой. Снова смотришь: ерунда, именинный торт, присыпанный мелкими цукерками… Хорошая обложечка.

Так и стихи Кабанова. При всей ясности и вроде бы рассчитанности на «разовый эффект» — многозначные, многослойные, непредсказуемые при каждом новом прочтении.

Так и нужно: «Стихи — непредсказуемы», как пишет герой следующего очерка, Аркадий Штыпель.

Аркадий Штыпель. Вот слова. М.: «Русский Гулливер» /
Центр современной литературы, 2011. — 124 с.
(Поэтическая серия «Русского Гулливера»).
Тираж 300 экз.

Если стиль у Кабанова — это игра с метафорой, то у Штыпеля — со случайными (как бы) словами, камушками, ерундой.

Стиль Кабанова растет из детского стремления истолковать по-своему каждое необычное слово. «Фуникулер» от слова «фу». «Линза» от имени «Лиза».

Стиль Штыпеля — из детского же придавания обычным словам необычного, щекочущего смысла.

как если бы какой *нимврод*
вдруг скажет слово: *явамрад*
или другое: *виноград*
или такое: *даромдам*
а третье слово: *догони*
тут загораются огни…

Нимврод, точнее Нимврод, — один из ближайших потомков Адама. Живший в те времена, когда многие вещи еще не имели названий. А названия — еще не приклеились окончательно к вещам.

«Бездонно имя всякой божьей твари / и прозвище любой насущной вещи…»

Эти строчки даже точнее передают нерв стихов Штыпеля, чем трехстрочие «Вот слова: / их значения / не имеют значения», первая строка которого стала заглавием книги. Хотя, если учесть, что это — парафраз лермонтовского «Есть речи — значенье / Темно иль ничтожно…», то все встает на свои места. Речь о значении обыденном, привычном.

Стихи Штыпеля — волшебная копилка «незначительных», онтологически униженных слов, фраз, строчек.

мышиными глазами
глазеет малышня
а по снегу буксуют
машинные масла

горячие моторы
пятнают колею
и это так же странно
как снегопад в раю

Масла, моторы. Грязный снег. Обрывки фраз, затертых цитаток, воспоминаний.

В этом же ряду, с этими нищими духом, то бишь смыслом, предметами, и россыпи уменьшительных суффиксов.

«Седенькие речки». «Веселенький шлягер». «Хоронили

бабочек птичек». «Все б огонечек цвел…» «Человечек умирает…»

Не знаю, у кого из современных поэтов в стихах столько же уменьшительности и ласкательности.

Порой этих сирых и убогих слов (словечек) — с перебором. Что, даже чудесно ритмизованные, оркестрованные, стакнутые в парадоксальных сочетаниях, они еще недородились. Скорее музыка, чем слово.

приходит время —
в смысле уходит
в смысле
ревмя
время
куда подевались
золотые
стеклянные
песочные часы детства?
…
ку-ку
с вмятиной на боку
картонный глобус…

Штыпель называет это «стихами для голоса». Хотя — какие стихи, если они стихи, а не буквы, — не для голоса? Даже при чтении глазами. Штыпель это понимает прекрасно. «… Артикуляция, напряжение органов речи, возникающее даже при мысленном чтении, составляют физиологическую основу нашего стихового восприятия», — читаем в одном из его коротких эссе, там же, в сборнике.

Одного голоса мало, хотелось бы побольше логоса, пусть даже в «ку-ку / с вмятиной на боку».

А лучшее в книге, на мой взгляд, — сонеты.

Лучшие сонеты, читанные за последние годы. В них все — и голос, и логос, и мелос.

не столь уж интересен позитрон,
его встречь времени попятное мерцанье,
ни решетом объявший мирозданье
сгущенных числ медлительный закон,

ни протоплазмы грозовой бульон,
ни океанской зыби колебанье,
ни жабр глубоководное дыханье,
ни ржавой Этны виноградный склон —

возможность мысли — вот что нас томит,
клубится, обрывается, дрожит,
как двух зеркал взаимоотраженье,
как обнаженный горизонт земной:

избыточное, внутреннее зренье
и этот голос, небессмертный, твой.

Целый клубок интертекстов: пушкинских, георгие-ивановских и, разумеется, шекспировских. Возможно, сказалось то, что Штыпель переводит — и довольно интересно — сонеты Шекспира. Тут уже не только «слова, чье значенье не имеет значенья», — тут рудоносная словесная порода, то, что Пушкин называл «метафизическим языком»…

Но пора переходить к последней книжной паре.

## *Через призму жанра: Алексей Алёхин, Мария Рыбакова*

Обе книги — на грани поэзии и прозы.

У Алёхина — чуть ближе к поэзии. Ярче, крупнее метафоры, концентрированнее лирическое высказывание. У Рыбаковой — ближе к прозе. Шире дыхание, проявленнее сюжетная ткань.

Хотя графически стихи Алёхина оформлены, как маленькие рассказы, а «Гнедич» Рыбаковой идет стихотворными столбцами.

Хотя Алёхин определяет жанр своего «Жука» как «стихотворения в прозе». А Рыбакова — как «роман» (правда — в «песнях»)[104].

Хотя… Впрочем, достаточно сопоставлений. Теперь о каждой книге отдельно.

Алексей Алёхин. Полет жука. М.: Астрель; Аванта+, 2011. — 63 с. Тираж 1000 экз.

Стихи Алёхина — это чудо зрения.

В детстве меня раздражало (и смешило) выражение «разуй глаза». Словно на глаза для чего-то натянуты туфли. Утыкаешься ресницами в стельку, зрачок царапают шнурки.

«Полет жука» — весь — написан разутыми глазами[105]. Снятая обувь выставлена на просушку.

Две пары кед, белые и чёрные, сушатся
на жестяном подоконнике последнего этажа.
Будто владельцы их разулись там и нырнули,
взявшись за руки, — в голубое небо.

Белые и черные кеды. Голубое небо. Алёхин не стесняется цветовых эпитетов, открытых тонов. И тени у поэта — разноцветные:

Коричневая тень ребенка тащила за собой
по дорожке розовую тень воздушного шарика.

Даже там, где траур и небытие, цвета не бледнеют — но кажутся еще ярче:

В крематории бледно-сиреневый гроб перевязан
розовой лентой, вроде конфетной коробки,
и никелированная вагонетка укатила его
за чёрную бархатную занавесочку…

Цветаева писала о Пастернаке, что мироздание для него словно ограничилось четвертым днем Творения. До создания «животного царства», отсутствующего в пастернаковских стихах.

У Алёхина — еще успели сотвориться насекомые: жуки, шмели, бабочки, мотыльки. Они — связующее звено между природой и техникой, прозой и поэзией. Не случайно в эпиграфе к книге стихотворение в прозе сравнивается с полетом жука («Стихотворений в прозе не бывает. А жук, по аэродинамическим расчетам, не должен летать. Но он летает»). А залетевший в комнату шмель… Впрочем, лучше процитирую.

Под утро в распахнутое окно вломился некто
огромный. Он жужжал, прогревал моторы
и бился головой о стекло, руша и без того
хрупкую паутину сна, едва затянувшую комнату.
Потом умолк.
Проснувшись в полдень, я обнаружил возле
оставленной на подоконнике пишущей
машинки труп могучего черного с позолотой
шмеля. Точно той окраски, что и мой древний
«ундервуд».
Будто из него выпала и погибла по недосмотру

живая деталька. Вроде вдохновения.

Нет, «деталька» эта — как показывает книга — на месте. Разве что теперь не в древнем «ундервуде»…

Есть в сборнике и роман. «Рукопись, найденная в метро». Ровно четырнадцать страниц — наверное, самый спрессованный роман, который мне доводилось читать.

Каждая строчка выглядит самораспаковывающимся файлом, в котором заключен отдельный рассказ или даже повесть.

> Уже через пару недель весна орудовала вовсю,
> как раскрасневшаяся прачка.
> На улицы выпорхнули совсем юные женщины,
> вылупившиеся из школьниц за минувшую зиму.
> Он тащил среди них свое одиночество, как несут
> на плече длинную прогибающуюся доску.

«Алёхин — находка для теоретика литературы, пишущего о смешении или синтезе жанровых форм, — пишет И. Шайтанов. — Верлибр — если посмотреть со стороны стиха, прозаическая миниатюра — если посмотреть со стороны прозы»[106].

На мой (не теоретика) взгляд — все же стихи.

Просто алёхинская строка длиннее и потому «тяжелее» (нагруженнее смыслами, образами, созвучиями) среднепоэтической. Поэтому и «летают» эти стихи пониже, поближе к растениям, предметам, механизмам, их фактуре и расцветке.

Как раз на уровне «полета жука».

> Мария Рыбакова. Гнедич: Роман. М.: Время, 2011. — 112 с. Тираж 1500 экз.

Роман, как значится в оглавлении. Больше, разумеется, «Рукописи…» Алёхина, но не так уж намного. Чуть более ста страниц поэтического — подчеркиваю — текста формата А5.

Честно перелистал снова весь роман (поэму?), пытаясь найти «ударную», показательную цитату. Не смог. Если у Алёхина каждую строчку можно цитировать отдельно, у Рыбаковой поэтическая энергия, драматизм возникает — и нарастает — на стыках монтируемых фрагментов ровного, эпически отстраненного повествования.

Старец идёт по кромке
многошумного моря
полюфлойсбос,
где валы на песке набегают с плеском,
с пеной, грохотом — и, шипя, отползают:
он безмолвный идёт по берегу
немолчношумящей пучины.
Море не слушает человека,
а человеку кажется,
что он понимает язык,
на котором с ним разговаривает
вода.

Каждый раз, когда от неё приносили записку,
он искал слово «твоя».
Бог мышей, исполни мою просьбу —
дай ей полюбить меня!
(Ничего не отвечает бог мышей,
только тихо скребётся в углу
и шуршит обоями
по ночам.)

Развернутая, многостраничная элегия. Сумрачное зрение одноглазого поэта; античность, но со скребущимся в ней мышиным хаосом. Девятнадцатый век, классицизм — с теневой, «звериной и стальной» его стороны.

Потом они молчали: что-то звериное и стальное
держало их в объятьях,
намного более прочных,
чем прикосновенье друзей друг к другу.
«Я прочитаю тебе стихи», — говорит Батюшков,
и Гнедич кивает, хотя и в полусне,
и слова, как реки, текут куда-то,
вместо того чтобы оставаться звуком…
Поэт целует прелести Хлои,
а кто эта Хлоя — неизвестно ему самому.
Златые кудри пахнут розами,
грудь лилейна, шаги легки;
поэт томится, но не совсем по-настоящему:
пастушка вот-вот придёт на свидание,
он ждёт ее под душистой сенью деревьев,
чьи ветви становятся всё длиннее, чернее и суше,
лес обступает поэта, безумием чёрный,

и тропинок уже не найти —

а поэт всё поёт о пастушке,
о луче, что вот-вот потухнет…

(Невольно вспоминаешь «Пастушку» Ирины Ермаковой из «Колыбельной для Одиссея»: «Она поёт поёт бездумно и всевластно / И день поёт и нощь она всегда поет / И в голосе её бесчинном и прекрасном / Таится торжество и рокот донных вод…»[107]).

«Гнедич» — редкое в современной поэзии (прозе?) повествование о поэте. Поэты как никогда много говорят о самих себе, но поэт как герой ушел из худлита, отступил в нон-фикшн, под серые крылья ЖЗЛ, в холодную литературоведческую тень. Рыбакова написала о поэте, о его мыслях, стихах, переводах, «через призму биографии». Талантливо, убедительно, печально. Безумие Батюшкова. Гнедич, умирающий от *ulcera syphilitica*. Бессонница, Гомер, тугие паруса…

Пора закругляться.

С сожалением оглядываю лежащие рядом с ноутбуком книги — Карасёва, Василевского, Хоменко. Еще несколько книжек в электронном виде дожидаются своей рецензионной очереди в чреве самого ноутбука. А уже появляются книги нового, двенадцатого года.

Впору бога мышей (Аполлона Сминфея, «мышиного») просить не о любовных дарах, а о времени все это прочесть, продумать, прорецензировать.

Но — «ничего не отвечает бог мышей, / только тихо скребется в углу / и шуршит обоями / по ночам…»

*«Дружба народов», 2012, № 3*

# [2012] От 30 до 1300

> Из тридцати с лишним сборников, бывших в моем распоряжении, я прежде всего отстранил книги поэтов, уже установившихся, о которых нечего было сказать нового… Затем отстранил я сборники, так сказать, поэтов-любителей, которые, не мудрствуя лукаво, сочиняют невинные стишки для удовольствия собственного и своих добрых знакомых… Наконец, отстранил я те книги стихов, в которых не нашел ни одного живого слова… После этого остались у меня на столе шестнадцать книг[108].

Так готовил свои обзоры для «Русской мысли» Брюсов. Было тогда принято рассылать поэтические сборники в крупные газеты и журналы — для отзыва. Неплохая практика, если разобраться.

Тридцати сборников у меня не было. Как и необходимости обозревать их «по службе». Но они сами как-то нарастают вокруг. Только убрался на столе — уже стопочка. И еще одна на стуле. Про сугробы на полу не говорю.

Далее — почти по Брюсову. Мысленно отсек сборники поэтов, о которых (поэтах) «нечего было сказать нового». Не потому, что считаю их «установившимися». Просто недавно о них писал, еще не успел набрать дыхания. Что касается сборников стихотворцев-любителей… «У меня еще весь Толстой не весь прочитан», как говорит один мой коллега, откладывая книжки в сторонку. То же — в отношении «книг стихов, в которых не нашел ни одного живого слова». Хотя один такой сборник все же придется упомянуть.

Главным же принципом отбора было как раз отсутствие единого жесткого принципа. Как и в аналогичном «семикнижии» за 2011 год. Сборники отбирались не для топ-листа; сама цифра 7 — симпатичная, но не жесткая. Их могло быть пять, восемь, три. Не жестким был и год издания: есть рецензия и на сборник, вышедший в 2011 году. Четыре цифры в выходных данных порой условны. Особенно если местом издания значится неблизкий Омск, тираж — 250 экз.

Сборники я распределил по условным возрастным категориям, к которым принадлежат авторы. Тридцать, от тридцати до сорока… Не ради систематизации, а как некая нить, связующая это собранье пестрых глав.

Перед тем как перейти к рецензиям — пару слов о том, что

происходило в 2012-м с изданием поэтических сборников. Для общего библиографического фона.

Наиболее продуктивно поработала «Воймега». В 2012-м в этом издательстве вышли сборники Инги Кузнецовой («Воздухоплавания»), Анны Аркатовой («Прелесть в том»), Григория Петухова («Соло») и вятской художницы Александры Мочаловой («Хаклберри»). А также «Двойная флейта» Григория Кружкова (совместно с «Арт Хаус Медиа») и пятидесятый выпуск альманаха «Алконостъ» (интересные подборки Сучковой, Пермякова…). О сборниках Марии Марковой и Олега Дозморова будет сказано ниже.

В серии «Воздух» издательства «Арго-Риск» вышли «Из писем заложника» Наталии Черных, «Чонгулек» Павла Гольдина, «Последующие тексты» Василия Ломакина, «Страшное прекрасное стихотворение» Юрия Орлицкого и «Цирк „Ветер“» Василия Бородина; в серии «Поколение» — «Легче, чем кажется» Андрея Черкасова и «Последнее время» Владимира Лукичёва. В серии «Новая поэзия» издательства «Новое литературное обозрение» (тот же круг авторов, только листаж побольше и обложка потолще) — «Улица Тассо» Николая Звягинцева, «Безбашенный костлявый слон» Дины Гатиной, «Четырехлистник для моего отца» Фаины Гримберг, «Газета» Дмитрия Строцева, «Способы видеть» Александра Уланова и «Всё ненадолго» Станислава Львовского (не путать со «Всё равно» Андрея Василевского).

В «Поэтической серии» издательства «Время» вышли, кроме прочего (а «прочего» в ней, увы, издается много), «Четверг пока не обитаем» Ларисы Миллер, «Осенние праздники» Анны Гедымин, «Быть музыке» Владимира Алейникова и «Письма Якубу» Глеба Шульпякова. В «Поэтической серии» «Русского Гулливера» — «Каменские элегии» Юрия Казарина, «Полый шар» Анастасии Афанасьевой, «Равноденствие» Константина Латыфича, «Тысячелетник» Андрея Баумана и «Сестра Монгольфье» Екатерины Перченковой. В «Арт Хаус Медиа» — «Новый Естество-слов» Бориса Херсонского и «Ворованный воздух» Валерия Прокошина (1959–2009). В питерском

«Пушкинском фонде» — «Киреевский» Марии Степановой и два сборника Владимира Гандельсмана — «Читающий расписание» и «Видение» (очередная «поэма без героя», длинная, тягучая, никакая; впрочем, поэмы сейчас почти не пишутся, так что для сохранения жанра это, может, и хорошо)…

Картина, разумеется, не полная. Что-то издавалось другими издательствами-сериями, но не так целенаправленно. Что-то — и немало — за пределами Москвы и Питера, и вообще России. Но там проблема с доходимостью; а добрая традиция посылать книги

на рецензию, как уже говорилось, утеряна. Хотя, если что-то выходит действительно интересное — хоть в славном Мочегонске, — доходит, читается, вызывает отклик.

Перехожу к сборникам.

## 30

Мария Маркова. Соломинка. М.: Воймега, 2012. — 64 с. Тираж 500 экз.

Тонкая книжка. Тонкое, ломкое название. Тонкая, с разрывами, словесная ткань.

> День ветреный. Не медли, проходи,
> произноси, смотри, фотографируй.
> Два тридцать семь — часы в твоей груди —
> и ржавая громадина буксира.
> Ещё немного, время повернёт,
> цепочка звякнет, женщина прервётся,
> и ухнет в воду сероватый лед,
> и выйдет солнце.

Очевидность своего поэтического голоса, взгляда на мир. Такая же очевидность традиции, которой наследует Маркова: десятилетием раньше сходную поэтику развивали — независимо друг от друга — Хельга Ольшванг[109] и Инга Кузнецова. Хрупкость бытия (и лирического *я*), импрессионистическая зыбкость — при напряженном, жадном внимании к деталям, как бы мелочам. Разве что пишет Маркова проще, безыскусней, прозаичней — что вообще свойственно поэзии нынешних «двадцатилетних».

> За окном, за деревом, за площадкой,
> за соседним домом, за ним и ещё, ещё —
> есть пространство — не спрятаться —
> смерти с ваткой.
> Медсестра выходит. Выключатель — щёлк.

Много детских воспоминаний, картинок — еще одна особенность современной молодой поэзии. Взрослость оказывается продолженным детством, но без его яркости, парадоксальности. «Ну а взрослые… взрослые — мы не такие, / как хотелось нам в детстве». Или:

Меняется всё так непоправимо,
что некуда становится идти.
Тебя любили в детстве — херувима —
за яблоко твоих пяти-шести.

Потом забыли, вычерпали, съели,
не разбудили, бросили в лесу,
и стала жизнь высокая, как ели,
и стала смерть похожей на осу.

Подкупающая неожиданность метафоры. Яблоко пяти-шести лет. Высокая, как ели, жизнь.

«Соломинка» — дебютный сборник; это объясняет и оправдывает присутствие — рядом с яркими «соломинками» — средне-поэтической «соломы». Маркова обладает даром безыскусности, простоты — поэтому всякие поэтизмы: «Я от звезды незримой без ума» или «Забери что хочешь — оставь мне тепло утрат» — мгновенно отдают фальшью. (Или: «Это я в суете / жалкий язык человечий в пропасть вложила»…)

Все это — надеюсь — со временем исчезнет, израстется. Первая книга поэта — чаще всего *нулевая*; лишь о второй можно с уверенностью говорить как о *первой*. Тем более что «Соломинка» — сборник яркий, останавливающий на себе внимание. И обещающий продолжение.

## От 30 до 40

Дмитрий Румянцев. Нобелевский тупик: Стихотворения 2006–2011 годов. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2011. — 76 с. Тираж 250 экз.

На сайте «Новая литературная карта России» (*litkarta.ru*) — широко задуманном и халтурно осуществленном (увы) — город Омск отсутствует[110]. Понятно, не во всяком кружочке на карте обязана цвесть литература. И все же в связи с Омском какие-то имена сразу же возникают. Марк Мудрик, опубликовавший недавно в «Новом мире» интересные воспоминания о Рождественском. Дарья Серенко. И — Дмитрий Румянцев.

«Нобелевский тупик, — поясняется в аннотации, — до недавнего времени улица в Омске, ныне — одноименный тупик».

Мне слышится в этом названии другой — кроме легкого топографического абсурда — смысл. Тупиковость одной «нобелевской» линии в русской поэзии.

Я хотел бы владеть небольшой забегаловкой
в Чехии,
чтоб чихать на погоду, на ветер с тяжелыми
ядрами
града. Я бы сидел в погребке в центре Старого
города,
обсуждая хоккей, дриблинг Ягра и новости
с севера…

Улица нобелевского лауреата превратилась в тупик. В нем можно открыть небольшую забегаловку, чихать на погоду, разве что «покашливать, вздыхая неприметно, / при слишком сильных дуновеньях ветра», как писал, напомню, тот самый нобелиат. Вот только создавать живые стихи все труднее.

Тупик, о котором речь, — не личный, авторский. Кризис традиции, классической линии — «закрывающим» которой был Бродский. Оборачиваться туда, назад, равносильно превращению в соляной столп. Не в «памятник нерукотворный» и не в «соль земли». В столп.

Тем ценнее каждый документ преодоления, каждое свидетельство исхода из этого погребка-тупика.

В лучших стихах сборника все меньше сюжетов «из литературы» (Чехова, Набокова, Блока…). Все больше живых, шероховатых образов.

Пульс поезда заметно ослабел.
Звенела ложка в цинковом стакане,
так фонари мотали языками
в эпоху Цинь, за временем — не страшно.
Я облизнул сухой, как воздух, рот.

Я не умел уснуть. И пальцев память
пыталась с простынёй на небе сладить,
на верхней боковой. За занавеской,
над пустырями вздёрнутой, висел
туман луны. Я вышел в тамбур. Поезд
личинкой полз по спелым травам поля…

Выход из тупика может быть разным. Может подоспеть и вывезти «4-й скорый» (так называется этот стих). Или внезапно открыться даль — в стихе «На Крещенье»:

Капель и солнце. Все-то лужи всклянь.

Там — воробей, там чистит перья голубь.
Ты в оттепель залезешь в Иордань,
и что с того, что это просто — прорубь.

А над водой в мороз растёт дымок,
три дни висит безвидный дух. Обидно!
Пустейший пар. Но даль при слове Бог
становится другой. Неочевидной.

Хорошо и точно. Даже в школьный учебник просится (составители, ау!).

Олег Дозморов. Смотреть на бегемота. М.: Воймега, 2012. — 104 с. Тираж 500 экз.

Здесь придется перейти на менее комплиментарный тон. Хотя изначально нацеливался на положительную рецензию. Что-то обещали последние подборки Дозморова. Чайки замелькали (автор перебрался в Уэльс). Море зашумело.

Вообще, далеко не всем поэтам показано издаваться в книжном формате. Однообразие интонации, темы, стиля, не слишком заметное в журнальной публикации, в книге нарастает.

Тотальное недоверие к слову. Скорее, филологическое, чем поэтическое. Каждое стихотворение говорит: все уже было, каждое слово уже использовано-переиспользовано. И возникает другая крайность — нечувствительность к слову: раз лирический словарь уже затаскан, какая разница, как его использовать. Вроде как индульгенция на наполнение текстов отработанной породой.

…Сгинем уродливо, но элегично.
И не пророчь.
Чисто, чувствительно, гордо, лирично.
В звёздную ночь.

Получается — лирика про лирику. «Клонит лирика в честную прозу». «Лирический холод». «Лирическая спесь».

Возвышенная злость, лирическая спесь!
Вы не должны смущать чистюлю-привереду.
И Ходасевич был уже. Точнее, есть.
Лет через пятьдесят отпразднуем победу…

По частотности литературных терминов в стихах Дозморов, безусловно, лидер.

Метафора? Пожалуйста: «Обойдёмся без ярких метафор…»

Рифма? И о ней тоже есть: «Как рифма в рифму тяжко влюблена / и пальма в пальму по краям залива», «А за рифмовку чётных в первом / не он одобрил бы меня»…

Что еще? Ямб? «Четырёхстопным ямбом память / мгновенно заполняет блог».

Даже цезура не забыта. «Одиннадцатичасовой рабочий день / ознаменован перерывом, как цезурой». Всё есть. А вот по-, извините, эзии — увы.

Тень Ходасевича здесь тоже не случайна. И не только потому, что добрая половина текстов написана с его образами, интонацией.

Именно у Ходасевича наиболее четко проговорена тема самоуничижения поэта (обратная сторона его романтической «спеси»). Идет эта кривогубая жалоба еще от Баратынского: «Мой дар убог, и голос мой не громок…» Ходасевич только развил ее — и исчерпал. Дальше писать об убогости поэтического дара — не просто эпигонство, но кокетство дурного тона. Но Дозморов — пишет.

«Лучшие умирают, и остаёмся мы — / средней руки поэты, медленные умы».

К чему умножать же «средней руки» сущности? Не честнее ли «привыкши к слову — замолчать», как советовал тот же Ходасевич? Но — велик соблазн писать «стихи о стихах», стихи об отсутствии стихов, об отсутствии самой необходимости стихов:

> Нет интереса? Сочиняй,
> воспринимай себя буквально,
> метафорой пренебрегай,
> все прочее не гениально…

Здесь нет ни одного живого, в нефилологической простоте сказанного слова[111]. Стихи превращаются в бесконечный перебор поэтического вторсырья. Не только из Ходасевича. Вот, в двух строчках: «Белеет парус, одинокий качает катер, / в кипарисе ветер плетёт интригу» — и Лермонтов со своим парусом, и Бродский с римским другом.

Нельзя сказать, что сборник не состоялся. Попадаются и удачные стихи. Почти живые.

Родная речь, отойди от меня,
поди прочь, не приближайся ко мне,
я боюсь сейчас твоего огня,
между тем сгораю в твоём огне.

Так садится покойник, почти встаёт
в крематорской печке, зовёт рукой,
открывает рот и почти поёт.
Что со мной, что со мной, что со мной?

И все же. Мертвое остается мертвым, пусть даже ведет себя порой почти как живое: *почти* встает, *почти* поет. Ключевое слово: *почти*.

## От 40 до 50

Глеб Шульпяков. Письма Якубу: Третья книга стихотворений. М.: Время. — 80 с. Тираж 1500 экз.

Якуб — имя попугая. Попугай живет в Стамбуле. Точнее, в клетке. Клетка — на лестнице, лестница — в гостинице.

Странный выбор птицы-адресата. Нетипичный для русской поэзии. На память приходит только «Говорящий попугай» Льва Лосева. Но там он и был — говорящий.

У Глеба Шульпякова попугай молчит. Символ красноречия (в арабско-персидской поэтической традиции) становится символом сосредоточенного птичьего внимания, молчаливого альтер эго. Якуб. Я-куб.

Куб, в котором *я*.

На обложке этот я-куб имеет вид птичьей клетки в форме человеческой головы. Внутри клетки — облака, небо; птицы не видно.

Письма к себе. К *я* своего лирического героя, к надышенному отражению в зеркале.

Джон Фаулз так пояснял различие между прозой и поэзией. Содержание поэзии «обычно гораздо больше говорит об авторе, чем содержание прозаических сочинений. Стихотворение говорит о том, кто ты есть и что ты чувствуешь, в то время как роман говорит о том, кем могли бы быть и что могли бы чувствовать вымышленные герои. <…> Очень трудно вложить свое сокровенное „я“ в роман; очень трудно не вложить это „я“ в стихи»[112].

«Письма Якубу» — книга об исчезающем *я*.

человек на экране снимает пальто
и бинты на лице, под которыми то,
что незримо для глаза и разумом не,
и становится частью пейзажа в окне, —
я похож на него, я такой же, как он,
и моя пустота с миллиона сторон
проницаема той, что не терпит во мне
пустоты — как вода — заполняя во тьме
эти поры и трещины, их сухостой —
и под кожей бежит и становится мной

«Пальто» — такое же *альтер эго* поэта, как молчаливый Якуб. Такое же ветхое «я». Что под ним? Пустота, пейзаж. В пальто заводится «слепой угрюмый жук», читающий «книгу, набранную брайлем». (Душу? Или память?) А в стихотворении «Пальто» оно само «набрасывается на человека — / обрывает ему пуговицы, хлястик». Не так уж просто с этим исчезновением, развоплощением лирического героя.

Но исчезновение не равнозначно уничтожению. На место монолога приходит полилог, лирической монодии — полифония.

«Так что бы вы хотели, мсье?» —
не унимается тип в полосатой джеллабе.

«Можешь мне вернуть „я“», — спрашиваю.
«Нет ничего проще, мсье!»

Действительно, что может быть проще? Остановиться и слушать. Находить себя во всех.

«Я — продавец мяты, сижу в малиновой феске!»
«Я — погонщик мула, стоптанные штиблеты!»
«Я — мул, таскаю на спине газовые баллоны!»
«Я — жестянщик, в моих котлах лучший кускус мира!»
«Я — кускус, меня можно есть одними губами!»
«Я — ткач, мои джеллабы легче воздуха!»
«Я — воздух, пахну хлебом и мокрой глиной!»

Учиться другому зрению, другому слуху.

## От 50 до 60

Феликс Чечик. Из жизни фауны и флоры. (Рукопись.)

Эта книга в прошлом году не вышла. Выйдет ли в этом — неизвестно. При этом она успела получить в 2012-м «Русскую премию».

В моем компьютере хранится в виде вордовского файла.

Феликс Чечик — вместе с Верой Павловой, Владимиром Салимоном, Юлием Хоменко — возрождает жанр лирической эпиграммы. Хотя «возрождает» — не совсем точно. Вспомним: сборник лирических эпиграмм у позднего Маршака. Отдельные эпиграмматические вещи у Тарковского, Самойлова, Кушнера. Но все это воспринималось тогда как что-то на краю литературы, у бережка, на мелководье.

Сменилось время: последнее стало первым. С середины 1990-х пошла мода на «гаррики»; с середины 2000-х сетевые аматёры принялись выпекать четырехстрочные «пирожки».

В отличие от множества эпиграмматических поделок, краткость в стихах Чечика — не самоцель; не задана она и незначительностью сюжета.

Петушок на палочке
стоит 8 коп.
Траурные саночки
тащат в гору гроб.
Бабка повивальная,
плачь заупокой.
Счастье самопальное
тает за щекой.

Чечику удается в коротком, внешне безыскусно написанном стихе соединить трудносоединимое. Карамельного петушка — и саночки с гробом. Россию — и Израиль. «Я променял на ближний Ost / вдруг ставший дальним West. / Но неизменна сумма звёзд / от перемены мест». Даже — зиму и лето:

Стихи о зиме
в середине июля
застряли во мне,
будто в дереве пуля.
Болеть — не болит,
но саднит еле-еле.
Цветением лип
пропитались метели.

А порой и болит, и саднит — как в одном из стихотворений

«армейского» цикла.

То сено, то солома.
Да на краю земли.
А в это время дома
невесту увели.

Невесту уводили,
как лошадь со двора,
когда меня будили
пинками прапора.

Когда я мёрз в НТОТе
и проклинал ч/ш[113],
она по зову плоти
заржала и ушла…

Единственный возможный упрек к сборнику — объем. Минимализм стиля требует минимализма в отборе. Много *только* пейзажей (без видимого за деревьями смыслового леса), *просто* реминисценций. Хотя, возможно, при издании «на бумаге» что-то будет сокращено.

## От 60-ти

Борис Херсонский. Пока еще кто-то. Киев: Спадщина, 2012. — 248 с., ил. Тираж не указан.

Десять лет назад Борис Херсонский выпустил «Семейный архив». О Херсонском заговорили. Начались споры. Упрекали поэта, главным образом, в «Бродском».

Отношения между Бродским и Херсонским несколько напоминают случай Пушкина и Тютчева. Тютчев писал пушкинской строкой. И еще Тынянов заметил, что стихи Тютчева — причем лучшие — долгое время не выделялись в потоке эпигонской околопушкинской лирики. Чтобы оценить их, понадобилось, чтобы романтическая линия — которую сам Пушкин пытался преодолеть, «оклассичить» — оказалась исчерпанной (до ее оживления символизмом).

Так и Бродский. Начинал как романтик, и, по большому счету, романтиком остался. Даже переболев, и не раз, «нормальным классицизмом». Ядро романтизма — единое и неисчерпаемое поэтическое *я* — сохранилось неприкосновенным. Все, что писал Бродский, — сказано голосом самого Бродского.

Даже когда он пытался говорить «голосами» — например, в «Представлении».

Херсонский пишет «бродской» (почти) строкой. Но о стихах его я могу повторить то же, что выше сказал о стихах Шульпякова. Вместо одного голоса начинают звучать два, три, несколько; одно *я* распадается на множество равноправных.

> На пенёчке кто сидит? Я сидит на пенёчке, скучает.
> Кто там? Я! Я? Ну ты гонишь, ты гонишь, Лёха.
> Последняя буква в алфавите. Едва себя замечает.
> На кроватке кто там свернулся? Я свернулся,
> мне плохо.
>
> Это я, Господи, сам страшусь, наверно, болею.
> Это я, уже большой, в себе не помещаюсь.
> Это я, не жалей! А я никого не жалею.
> Это я, стою в дверях, никак не распрощаюсь.
> …
>
> Это я, тов. старшина второй статьи, маршируя,
> сбиваясь с шага.
> Это я, тов. мичман,
> сжимаюсь в комок под черепной коробкой.
> Когда выкликают фамилию, откликайся «Я»,
> понял, салага?
> «Есть» будешь на камбузе — не подавись похлебкой.

Это стихотворение — оно так и называется «Я» — открывает сборник. Множественность голосов усилена сменой ракурсов, сменой стилевых регистров. Как бы фольклорное начало, отсылающее к русским сказкам («Кто-кто в теремочке живет?»). Переключение на фольклор сниженно-бытовой, в следующем катрене — на библейский стих… И — армейский (флотский) «разговорчик» в финале.

Эта же мысль, похоже, присутствует и в картинах Александра Ройтбурда, оформившего книгу[114]. Портреты, портреты. Женщина с веером (с пляжно-роковой улыбкой). Бритый мужчина с папиросой. Поедатель чего-то на вилке, уплетатель арбуза, едокиня мороженого. Узнаваемые типажи; райкинские маски — но без гротеска; просто те самые вдруг заговорившие в стихах Херсонского голоса: это я… это я…

Ду Фу. Проект Наталии Азаровой; пер. с кит.
М.: ОГИ, 2012. — 296 с. Тираж 1000 экз.

Формально рецензия на сборник стихотворений Ду Фу (712–770), изданный к 1300-летию поэта, должна была проходить по ведомству «Иностранки». Но сборник — не совсем обычный.

Кроме собственно переводов и вполне академического аппарата — параллельного китайского оригинала, примечаний, комментариев, хронологии и даже «Карты странствий Ду Фу», — в книге немало относящегося к *современной русской поэзии*.

Я не любитель слова «проект» применительно к литературе. Невольно возникает ассоциативный ряд: смета, техобоснование… Но здесь это слово — в своем первоначальном, благородно-латинском смысле («бросок вперед») — вполне подходит. Проект обновить современный русский стих. «Заставить, — как пишет Азарова, — русский язык звучать по-иному <…> трансформировать русский стих под влиянием китайского».

Стихи Ду Фу в переводах Азаровой звучат удивительно современно — но не осовремененно.

холодный бамбук
проникает в спальню вовнутрь
луна без удержу
до краёв наполняет двор
повисает роса
вырастают капельки капли
дробных звезд
будто нет будто есть вдруг

Да, «снятие» пунктуации, передача звукоповторов (тавтофонов) — все это созвучно поискам в современной русской поэзии. Попытка нащупать некое «иероглифическое мышление в русском языке».

ветром нервным взвивается к небу
обезьяний плач по умершим
у отмели белой брызги вращеньем
кругами птиц над водой
так беспрестанно теряют деревья
шуршанье шуршанье листьев
так бесконечно катит янцзы
теченье течение встречи

Вообще, даже хороший подстрочник может быть порой лучше, чем нечто гладкое, «средне-ориентальное», написанное по шаблонам русского «средне-классического» стиха. «Подстрочниками» же переводы Азаровой не назовешь — это именно поэтические переводы.

Азарова привлекла к своему проекту современных поэтов — тех, чья собственная поэтика наименее традиционна. Владимира Аристова, Ирину Ермакову, Марию Галину, Алёшу Прокопьева, Аркадия Штыпеля. Удачней, на мой взгляд, переводы Штыпеля и Прокопьева. И в смысле верности «минимализму» оригинала, и — соответствия сверхзадаче сборника: трансформации русского стиха.

Осень чиста на взгляд.
Набухли в небесах
горы дальних вод.
Селенье укрыл туман.
Редкий кружит лист.
Свет вдруг заполнил кряж.
Вернется ль журавль?
Лес полон ворон.

*(Пер. А. Штыпеля)*

Цветы — укрывают — стены — дворец — закат
«цзю-цзю» — деревья — птицы — их лёт-перелёт
звёзды — все ближе — жилища — мерцают —
как движутся
Луна — преклонилась — девять небес —
их отсвет — блеск множеств

*(Пер. А. Прокопьева)*

Сборник изящно издан. К счастью, без иллюстраций: никакой «китайщины» в виде вечных гор в вечной дымке и узловатых веток. Логичным выглядит выход этого сборника в издательстве ОГИ, которым руководит Максим Амелин — поэт, сам немало сделавший для «приращения» современного поэтического языка под воздействием иной традиции (традиций) — латинской, церковнославянской, шире — докарамзинской. Китайская, конечно, для русского стиха более далека и экзотична. Но при соединении «вещей далековатых» и результат, как правило,

интересней.

*«Дружба народов», 2013, № 4*

# [2013] Семиградье

Кто читает сборники современных поэтов?

Не по службе и не по дружбе, а *mir zur Freude* — «себе на радость» (по Рильке)?

Недавно главный редактор «Нового мира» Андрей Василевский обратился в своем ЖЖ с «вопросом к залу»:

> «Назовите, пожалуйста, лучшую или одну из лучших новых поэтических книг 2013 года издания»[115].

«Зал» у Андрея Василевского большой. Читают его ЖЖ многие, одних френдов почти три тысячи.

Откликаются на вопрос шестеро. Называются пять сборников: Цветкова, Горбовского, Дубина, Булатовского, Свищёва.

Один из ответов: «Я над всем, что сделано, / ставлю „nihil“».

Сборники, тем не менее, выходят.

Интересные, достойные внимания, разные. Только в издательствах, целенаправленно публикующих современных поэтов, за 2013-й их вышло с сотню.

Четырнадцать сборников — во «Времени». Одиннадцать — в «Водолее». Девять — в «Воймеге». Восемь — в поэтической серии «Русского Гулливера». Пять — в серии «Новая поэзия» «Нового литературного обозрения». Пять — в книжном проекте журнала «Воздух». Три — в «ОГИ».

За пределами Москвы ситуация п*оскучнее*. Что-то выходит в Питере. Два сборника в «Пушкинском фонде». «Лениздат» выпустил восемь книг новой серии «Поэт» в обложках, несколько напоминающих фотообои. Подзаголовок («Лауреаты премии „Поэт“») позволяет надеяться, что серия, пока существует сама премия, ежегодно будет прирастать хотя бы одним сборником.

Целенаправленно издает современную русскую поэзию *нью-йоркский* «Айлурос». В основном поэтов, живущих в США. Двенадцать сборников.

Наконец, в киевском «Лаурусе» стала выходить новая серия «Числа»: сборники русских и украинских поэтов, в названии сборника должна присутствовать цифра. Пока вышло четыре.

Возможно, что-то пропустил. Не все издатели внятно сообщают — на сайтах, в социальных сетях, — кого из современных поэтов издают. (Хотя эту, почти благотворительную, деятельность можно уже приравнивать к помощи голодающим или к спасению больных детей.) Не все знакомые поэты при встрече дарят сборники. Некоторые почему-то даже не

здороваются.

Перехожу к отобранным книгам. В этом году решил сгруппировать по географическому признаку.

Семь книг поэтов из семи городов. Барселона, Копенгаген, Москва, Петербург, Ставрополь, Тула, Улан-Удэ. Город — сборник.

## Тула. Важны детали

Алексей Дьячков. Государыня рыбка. М.: Водолей, 2013. — 108 с. Тираж не указан.

Государыня-рыбка устала исполнять желания. Ушла на дно. Вымерла как вид. На обложке — ее отпечаток в камне.

Остался мир, в котором чудо уже невозможно. Никакое. Но ребенок — главный лирический герой стихов Дьячкова — об этом не знает. Или не хочет знать. И продолжает видеть под серой коркой этого мира *другой.* Яркий, неожиданный. Даже когда ему плохо (а может — как раз именно тогда).

Бежал от июльского ливня домой.
От волка под плед залезал с головой.
Мурлыкала бабушка баюшки.
Когда в детский сад меня хмурой зимой
Тащила — держала за палец пустой
Оранжевой вязаной варежки.

Предметы Дьячков выхватывает с зоркостью фотографа, представляет с обостренностью визионера и подает с виртуозностью живописца. И мастерством стихотворца, разумеется.

При общей со многими современными лириками пастернаковско-мандельштамовской родословной у Дьячкова чувствуется и влияние метаметафористов, Парщикова и Ерёменко. В заостренной визуальности, парадоксальности отдельных образов: «И овчарка сидит, освещённая солнцем, / И горит, как костёр, на морском берегу».

Или:

Как «Сулико» «Маяк» шипел, и сосны наливались суриком.
Как робко куталась в шинель аэростата туша
в сумерках.
Сиял в кувшине шар воды, сверкали радужные

полосы.
И медлил сигаретный дым, в лучах расслаиваясь
розовых.

Суриковые сосны. Розовые лучи. Нечастое в современной поэзии разноцветье. И оно — почти в каждом стихотворении.

Наслаждение называть вещь не только имени, но по цвету.

В густой листве горит кирпич простенка,
Плывет над ржавой крышей алый дым.
Нет синей краски нужного оттенка,
И небо остается голубым.

Не случайно единственный художник, упомянутый в книге, — Ван Гог: «Я выйду под ветви вангоговских звёзд / *В*о тьму золотую, как рыбка» («Поэт»).

Открытый цвет, пульсирующий пастозный мазок (при всей условности аналогий между живописью и поэзией).

И все это средиземноморское буйство красок разыгрывается в средней полосе. *Не в какой-то Ultima Thule, а в Туле, где живет поэт.*

Тула напрямую в книге не названа. Не угадывается и сам город. Один-два топонима. В детском сознании город распадается на предметы — важные, большие, игрушечные. *Важны детали*, как сказано в одном стихотворении.

Озноб простудный. Иней на стекле.
В разводах пыль на мебели старинной.
Порвался целлофановый пакет.
Рассыпались по полю апельсины.

Узор ковра. Квадратное окно.
Орнамент и оранжевые пятна.
На счастье нам зелёное дано.
А что с бордовым делать?.. Непонятно…

Яркая образность и простота имеют и свои соблазны. Иногда простота оказывается чреватой общими местами: «И та же смутная печаль, / Как боль глухая без причины». Или: «Травою дорожка садовая / *Н*а даче моей заросла».

Иногда образность вредит точности: «И сосна, раскачавшись, как крестик нательный, / Хвоей рыжей на небе рябит». Удачное

сравнение становится сомнительным: хвоя (на крестике?) зарябила явно не к месту.

Откликаясь три года назад на первый сборник Дьячкова «Райцентр» (М., 2010), я посетовал на некоторую приедающуюся пейзажность[116]. В новой книге «чистых» пейзажных зарисовок меньше, да и сама природа стала ярче, экспрессивнее. И все же *некая* однотемность, одноголосность чувствуется и здесь.

Особенно там, где названия стихотворений — «Отец Павел», «Шахтёр», «Поповский сын», «Детдомовец» — предполагают разную оптику, психологический рисунок. Однако все эти персонажи думают, чувствуют, говорят совершенно одинаково; на одной элегической ноте, появляясь — и растворяясь в пейзаже.

Но ставить это в упрек автору как-то не хочется. Уж больно хороши детали.

> Как долго мой поход на север длился.
> На солнечной поляне встал без сил,
> Листом в траву густую завалился
> И грудью землянику раздавил.

## Копенгаген. Все эти люди которые

> Арсений Ровинский. Ловцы жемчуга. М: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2013. — 88 с. Тираж 300 экз.

«Голос из хора», как назвал когда-то свою вещь Синявский. Но хора больше нет, хор рассыпался. Вместо натужного унисона звучат сотни, миллионы анонимных голосов. Безымянных имен.

четвероклассник говорит смотрите как они танцуют
некоторые из них до сих пор танцуют вот так и вот так окружены стеной невнимания

> все эти люди которые
> появляются и исчезают на моём пути
> они не такие как ты или тётя Ада
> им просто некуда отойти

Кто такая тетя Ада? Никто. Тетя Ада. Ад потока, в котором появляются — танцуют — исчезают.

Арсений Ровинский живет в Копенгагене с 1991 года.

Копенгагена в книге тоже нет. Есть десятки, сотни людей. Прощание с прежним сквозным персонажем Ровинского — с

затейливым именем Резо Схолия — пошло на пользу. Стих стал полифоничнее, оброс голосами. Тетя Ада. Джамиля. Таня Попова. Фарида. Женя Шевченко. Некто Вакабаяши. Начал считать количество персонажей — сбился на тридцать *каком-то*.

только напротив его фамилии чёрточка
совсем небольшая галочка
в точности как в голове бывает

Коля и сам всё понимает —
ветер, зима, зимой всегда некогда

Имена иногда пишутся с большой, иногда с маленькой: «серёжа», «гача». *Ловцы жемчуга* (йогурта, путешествий, денег, секса, черешни). Все — *окружены стеной невнимания*. Кроме мгновенного луча — как просвечивание в огромном аэропорту — лирического взгляда.

Одно из часто повторяющихся мест — самолет. Пространство случайности контактов, комфорта и близости небытия.

вылет в 13.20 прилёт в 19.05 в домодедово
чай подаёт стюардесса похожая на медведева
а внизу пустота то есть нет никого как если бы
все
побросали всё и тоже улетели уехали
что же ты что же ты серёжа серёжа
руки твои ледяные и очень неловкие
волосы жёлтые-жёлтые почти что белые
какие-то тёмные пятна на свитере

Почти все стихи — семь-восемь строк.

Где-то после третьей или четвертой проходит невидимая линия разрыва, смена ракурса, монтажный стык.

Незаконченность мысли, действия, речи. Все это создает ощущение хрупкости — и абсурдности мира.

«Абсурдность» — слово изрядно захватанное; уточню. Восходя к обэриутам и Заболоцкому, она дает сегодня разные стилистические регистры. *Ироничный* — у Дмитрия Тонконогова. *Наивный*, близкий детским стихам Хармса, — у Павла Гольдина. Игровой — у Павла Лукьянова (о его книге пойдет речь ниже).

Абсу*рд в ст*ихах Ровинского возникает — и нарастает — от множества рациональных действий и понятных, «человеческих» (даже слишком) мыслей. Умножаясь, накладываясь друг на друга,

они создают в сумме ощущение бессмысленной суеты, абсурдности всех усилий. Перед стеклянной стеной невнимания. Перед пустотой за бортом. Перед зимой и ветром. Перед финалом.

> жизнь она навсегда говорит Фарида
> Лёня увез меня в Полинезию он
> работал на органы а в 90-м
> стал заниматься коммерцией вот результат
>
> Вы как великий художник вдохните
> в эту скульптуру хоть и надгробную
> побольше жизни

Абсурд не знает катарсиса. «Голоса из хора», пузыри из ртов «ловцов жемчуга», маленькие комедии и крошечные трагедии следуют — звучат, всплывают, мигают — с быстротой клипов. Под конец книги возникает легкое утомление: энергия читательского ожидания ни во что не может разрядиться. Всем этим героям, имена которых уже перестаешь воспринимать, действительно *просто некуда отойти*. Они слишком «здесь и теперь».

И все же — не в самом конце, но где-то ближе — на страницу точно падает случайное солнце. Нет, не хеппи-энд. Но ощущение, что выход все же существует.

> Жора вылазит из-под обломков и смотрит вокруг
> повсюду одни виноградники видимо это юг
> видимо всё приключилось на самом деле
> вспоминает как огромные челюсти сомкнулись и
> заскрипели
>
> пауки и бабочки всё это видит он как будто впервые
> его окружают хлопают по плечу ну что живые
> кричат живые а где Ашот
>
> Да. Еще бы вот Ашот нашелся…

## Барселона. Выйдя в себя из себя

Павел Лукьянов. Бред брат. Вторая книга стихотворений. М.: Воймега, 2013. — 52 с. Тираж 900 экз.

Первый сборник Лукьянова был ярко-желтого цвета и назывался «Мальчик шел по тротуару, а потом его не стало» (2008). Лицо автора было на каждой странице. Черно-белая фотография, изо рта — текст. Такой, например:

на меня — пауки и звёзды,
кирпичи ледяной воды,
голубые салаты неба,
надувного железа мосты.

Сборник запомнился. Стихотворцев с таким веселым зрением у нас не так много.

В новой книге портрет Лукьянова только на обложке. Зато цветной и в трех вариантах.

Лукьянов живет в Барселоне.

Первая часть называется *l'emigrant*.

Привычно *emigrant*'ского и в первой части не так уж много. Несмотря на эпиграф: «Dolca Catalunya, / patria *del*meu cor…» Следов новой патрии я не обнаружил. *Прежняя* идет в полосе сновидения, мерцания существ, воспоминаний.

помешай мне в груди поварёшкой уральского тела,
чтобы жизнь поднялась проварилась и закипела.
приходи и руками худыми меси моё тесто,
чтоб проснулась душа и, как зверь, появилась из леса.
…
жестяное ведро застучало запрыгнувшей жабою,
нож по пояс в бревне: пауки заползают и падают.
золотые часы возле хлеба прожорливо тикают,
за кустами — река, и слышно, как в воду заходят
и прыгают.

Литературная родина ощущается в стихах сильнее географической — Олейников, ранний Заболоцкий. От них — обостренное внимание к земле, к тому, что возится и шуршит на самой ее поверхности. К насекомым.

комар, отдирающий ноги от плоскости талой воды,
глядит, задыхаясь на небо глазами надеждой полны.

жуков шестилапых рояли поехали грохать к земле,
паук поплевал на ладони и — с богом — забегал в траве.

По сравнению с первым сборником — игры, веселой возгонки бессмыслиц, стало меньше. Удлинилась строка, элегичнее зазвучал стих.

вика валяет (дурочку) вареники,
наклоняясь в окно
из окна,
в чёрные снеги в собаках,
выгуленных дотла.
длинные, если задуматься,
фары тянутся вдоль
забытья,
снежность по крохе спадает
в рот из небесного рта…

Бред остался, но вырос. Повзрослел. Уже не мальчик, как прежде («Мальчик шел по тротуару..»), а брат. «Бред брат».

руки тяни, брат, я раздаю суп,
мокрых волос бекрень, мясо твоих губ.
стыки, ремонт, лифт, тратишь себя на жизнь,
чтобы поехал вверх гроб, а потом вниз…

Макаберный юмор первого сборника сменился какой-то совсем уж тоской. И веселые стихи новой книги, со всякими каламбурами, новой книги не радуют. Даже при всей изобретательности и меткой афористичности («чем православнее погода, / тем миноретнее дома»). А застревают в сознании — после прочтения сборника — вообще две небольшие лирические эпиграммы, почти без всяких изысков. Про собаку («но спасает вовсе не одёжка…») и:

сам не свой:
мам, открой!
а она —
тишина.

## Москва. Малые голландцы

Галина Климова. В своём роде. М.: Воймега, 2013. — 56 с. Тираж 500 экз.

Не частый в современной поэзии случай исповедальной лирики. Авторское *я* стало редким гостем в стихах. Предпочитает присутствовать незримо.

Климова говорит от себя. О себе. О семье. О своем роде.

Отец. Мама. Бабушки: одна, вторая. Дед.

> Умер в 38-м.
> И время-то выбрал какое!
> На поминках трехлётнего крестника Юры
> мой дед умер от перепоя.

Роман Иваныч Орешкин —
случай стихийной натуры.

> На спор махнул поллитровку белой,
> пока его жёнка пела со святыми упокой.
> Синий рот синей рукой
> подобрал:
> *— Возьми меня, Юрка, к себе,*
> *жутко, поди, одному в червивой избе…*

Нет, реминисценций сегодня хватает. Папы и мамы и прочие родственники никуда из лирики не выписались. И почти во всех книгах, о которых здесь пишу, присутствуют. Но в основном — в детских воспоминаниях. Что психологически понятно. Менее понятно, куда родня исчезает потом. Вымирает? Самоликвидируется? Нет, просто не присутствует как тема.

Род, родные у Климовой — самостоятельная лирическая величина. Почти каждый — со своей биографией. Со своим характером. Со своей старостью. С курсивом прямой речи.

Мать (врач): «*покажите язык*, — говорит, — */ рельеф как на географической карте…*»

*Бабушка (дочь деревенского скрипача): «…выпив стопку, вытирала глаза: / хватит баклуши бить, егоза, / заводи „Перепёлку“!»*

Отец:

> В переходном возрасте, после 85 годов,
> налегке залетев ко мне — ранняя птица, —
> в воздух выпалил:
> *ну, я готов,*
> *доча, я готов креститься!..*

Внимание к чужой жизни, жизни рода сближает книгу Климовой с «Семейным архивом» Херсонского. Проглядывает и общий «материковый слой» —

Борис Слуцкий, с его замечательно подходящим для жизнеописаний дольником. Херсонский, однако, эпичнее, сдержаннее; сам автор, его *я* отсутствует — он лишь неспешно перекладывает фотографии, подолгу вглядываясь в лица. Напротив, у Климовой — при всей полифонии родовых голосов — все от первого лица.

Детские воспоминания тоже присутствуют. Игра в дочки-матери. Коммуналка. Походы в баню.

> Каждый четверг в моём детстве был чистым —
> женский день в городской бане:
> шайки казённые, краны с присвистом…

Присутствует Москва — прежняя и современная. Улица III Интернационала. Новоспасский монастырь. Клязьма. Подмосковье с «мусорными» чайками.

> В белых спецовках,
> похожих на майки,
> на месте соития с Минкой Можайки,
> на 73 км
> вылетают навстречу зиме
> болотные чахлые чайки.
>
> Усердные мусорщики, мигранты…

Важная — в этой книге — метафора: чайки, оторвавшиеся от моря. Люди, выпадающие из своего рода. Себя лирическая героиня Климовой тоже сравнивает — в другом стихотворении — с чайкой («Кем я была? / Охотничья чайка…»). Род разлетается. Чайки, пусть даже забыв о море, еще держатся стаей.

Но идет время, и стая распадается на одиноких, не помнящих родства, особей.

> …*к*огда дети, перестав прятать глаза,
> ввалятся как на именины
> с икрой, цветами и фруктами
> (живой натюрморт малых голландцев),
> накроют тебя и твою больничную одиночку
> нестерильной волной мажора…

…
или бросятся расходовать налево-направо
дорогие учётные поцелуи,
как *обезболивающее* последнего поколения,
стиснув при этом твою вяленую руку,
а своей — рисуя воздушные мосты
в обратной к тебе перспективе
и уже в дверях зазубривая
имена предков, их жён и побочных детей…

Значит,
луна твоя на ущербе,
а солнце вот-вот скроется из виду.

Это — последнее стихотворение книги. Печально как-то…

## Петербург. Поздний свет

Алексей Порвин. Солнце подробного ребра. Книга стихотворений. СПб.: ИНАПРЕСС, 2013. — 224 с. Тираж не указан.

«Какие-то слишком сделанные стихи», — бросил знакомый поэт, пролистав сборник.

Спорить я не стал — чтобы сберечь энергию несогласия для рецензии.

Стихи Алексея Порвина могут не нравиться; но они — узнаваемы. Скажу больше. Порвин — пожалуй, единственный из *нынешних* «тридцатилетних» (родившихся в начале 1980-х) — поэт с голосом, который не спутаешь ни с чьим другим. Своя интонация. Своя строфа, изрезанная внутренними паузами и сменами дыханья. Свое видение.

Если поэзия Дьячкова — поэзия цвета, то Порвина — света.

Встречать обветренным лицом
себя, забытого августовским светом, —
в затишье что делать ещё верфяном,
в пейзаже, навек перегретом?..

Световые образы пронизывают стихи поэта, отражаясь в заглавиях книг. Первая книга — «Темнота бела». Книга переводов на английский — «Live by Fire» («Жить у огня»). *Нынешняя* — «Солнце подробного ребра».

Это солнце центонно возникает из трех строк: «Полукружье корабельного ребра / это ли рассказ неподробный / о солнце временного нутра». Кстати, это же стихотворение — из шестнадцати, предваряющее сборник, — дает и названия частям книги. Строка — заглавие. И вся книга состоит (только) из четырехстрофных стихов. Продуманная композиция.

Свет — темнота. Звук — молчание (тишина). Эти пары движутся порой отдельно, порой — вступая в семантическое бракосочетание.

> Летит слезящийся свет в глазу
> над молчаньем всего, над словами:
> так долго видят девушки внизу
> ужас воды, притиснутой льдами…

Лирика Порвина метафизична, она наполнена понятиями (кончетти поэтов-метафизиков). Молчание, ответственность, многообразие, обобщенье, время, высота… («Себя оценишь, высота? / Нынче слеза твоя пуста…») Кажется, нет абстракции, которая не могла бы легко возникнуть в этом стихе. И — начать двигаться и улыбаться, как ожившая мраморная аллегория.

> Людское примиренье кому солжёт:
> ходить по стеночке вдаривших в небо красот —
> в силах не всякий, а здешних молчаний —
> что может быть безымянней?
>
> Сравняли не с зёмлей, а с небесным днём
> (жестом таким не заменится имя)
> к садам едва ли примкнёт тишина соловьём,
> слова не будут иными.

Примирение, тишина, жест, имя — все это вместе с почти косноязычным *лепетом* дает совершенно свежее, неожиданное сочетание. Знакомое в русском стихе разве что по ранней лирике Пастернака («Наследственность и смерть — застольцы наших трапез…»). Бродский — земляк Порвина — был метафизичен без косноязычья («разбавителем» абстракций и категорий у него служило суггестивное — на грани ритмизованной прозы — многословие).

Кстати, о Питере и «питерскости». В более ранних стихах Порвина Петербург скорее угадывался — по светотеневому рисунку — чем присутствовал. Было даже ощущение

сознательной отстраненности от города, слишком протравленного русской поэзией. В «Солнце…» город проступает и приближается. «Петроград». «Лиговские крыши». «Крестовский остров». «Балтийское побережье». «Сенатская площадь». Однако оптика — та же, нечеткая, нефиксируемая, сквозь запотевшую и забрызганную линзу.

Листья зря прилипли к старой меди,
а теперь о словах прошуршат,
замолчанных в речной давнишней беседе
(Что — правда? Не скажет сад).

Важно: кем всё сказано под вечер
(содержание слов ни при чём?)
Торговым светом наш гранит обесцвечен?
Твоим омутнён стыдом…

Не сгодись для чистоты последней
(лишь промоешь пылящийся звук),
а мутный полусвет очистится сплетней,
упавшей из царских рук.

Уровень воды к шагам придвинув,
оставляй на асфальте зазор,
где отражённые огни магазинов —
смывает листвяный сор.

Нет, «сделанности» здесь я не вижу. Мне, как профессиональному сангвинику, порой не хватает разнообразия стилистических регистров. Порой начинает казаться, что, умножаясь, кончетти могут превратиться в конфетти, в украшение, во что-то не слишком обязательное.

Но — нет, донце стиля пока не открылось, язык пластичен; «солнце подробного ребра» светит своим — а не искусственно-рентгеновским светом.

## Ставрополь. Фотокарточка на полке

Станислав Ливинский. А где здесь наши? М.: Воймега, 2013. — 48 с. Тираж 400 экз.

Ливинский младше Дьячкова на год (он 1972-го) — но его лирический герой старше дьячковского где-то на пять-шесть лет. Успел отслужить в армии, поработать фотографом. У него уже

есть женщина, которая ждет и машет в окно.

Я так люблю, когда в халате
рукою машешь мне в окошко;
когда ты надеваешь платье,
и трётся кошка;

когда в хоккей играют лихо
по телику и, оторвавши
взгляд от шитья, ты спросишь тихо —
а где здесь наши?

Я не большой любитель такой лирической «теплоты», да и шитье это я, кажется, уже в чьих-то руках видел. И кошку (рифмующуюся с окошком). Про заезженность «люблю» в четырехстопном ямбе с женской рифмой даже статью написал.

А все же — стихи подкупают. И не только психологической точностью.

Поэт неожиданной — сегодня — некрасовской ноты.

Ждать, на досуге рожать — вот она, бабская доля.
Стряпать, на стол подавать, сильно глаза не мозоля.
Мамой свекровь называть, всё о супружеском долге…
Мужа любить. Провожать, думать — и мне уж не долго.

Выпьет, заладит одно — как же ей жить надоело,
как вот такая оса к ним перед смертью влетела,
как он в Сочах ей купил кружку с дельфином вот эту
в семидесятом году. Выпьет и ляжет одетой.

На вопрос «А где здесь наши?» хочется ответить — «Везде». И те, и эти. Ливинский наделен даром жалости к своим героям. Не сентиментальной — спокойной, слегка отстраненной.

Иное что-то в смысле естества.
И ты, не призывая к падшим милость,
Выкладываешь буковки, слова.
Отходишь посмотреть, как получилось.

Дар не милости, но — жалости. К одинокой старухе. К одноклассникам-неудачникам. К солдатику, повесившемуся в бане. Даже к старшине, который «орал, как сука». Ко «всем нам»,

от которых останутся «пепел и примятая трава», а «дома — фотокарточка на полке». Даже к стульям и столам.

Казалось бы — только обжился, привык,
нагрел, полюбил это место,
а нужно съезжать, нанимать забулдыг,
вытаскивать стулья и кресла.

…
И пепел сбивать на затоптанный пол,
в сердцах объясняя рабочим,
что самое главное — бабушкин стол,
что — ножка замотана скотчем.

Умение видеть деталь, предмет. Не в цвете (цвет почти не называется). Не в наплывах света и тени. Взгляд фотографа — человека, думающего прежде всего о портретной — и фактурной — точности. Это стало ясно из стихов, еще до того, как, дочитав, увидел на обложке: «После окончания школы получил профессию фотографа. Служил в армии, работал фотокорреспондентом…»

Вот и всё. Листопад, журавли, дембеля.
Из горла. Не горит. Не иначе — палёнка.
После третьей качнётся и вздрогнет земля.
Щёлкни, что ли, на память на фоне Кремля.
Оп! Ну, я так и знал, что закончится плёнка.

Еще подозревал участие в КСП. В биографическом столбце об этом не оказалось. Но песенное начало — близкое традиции городского романса и его развитию в авторской песне — в книге чувствуется. На фоне прозаизации современной профессиональной поэзии (*в любительской*, разумеется, гитары до сих пор не смолкают) — это, скорее, достоинство.

Поэтическое слово не то что должно вернуться в музыку (по Мандельштаму), но хотя бы — не забывать туда дорогу.

## Улан-Удэ. Головою в космосе

Амарсана Улзытуев. Анафоры. М.: ОГИ, 2013. — 76 с. Тираж 300 экз.

Свои стихи Амарсана Улзытуев рычит. Когда его слушаешь, становится жарко (я даже снял свитер).

А в сборнике читаешь — ничего страшного. Стихи. Интересные.

Улзытуев — сын известного и рано ушедшего поэта Дондока Улзытуева. Улзытуев-старший писал по-бурятски; его книгу перевел Евтушенко.

У Амарсаны Улзытуева есть сын Дондок — в честь деда, наверное. «Озеро Щучье, купаюсь с моими детьми, / Оленьке — девять, сыну Дондоку — шесть».

На Щучьем озере я не был; вообще не бывал в Бурятии. Почитав Улзытуева — жалею.

> Жить в небе и наблюдать облака здесь удобнее,
> Жимолости вкус, горчинки — здесь в Бурятии жить,
> Где коровы жуют эдельвейс, цветок альпинистов,
> Где головою в космосе гуляешь по городу…

*Анафора* — слово, как известно, не бурятское. Хотя звучит почти как анаграмма имени автора — *Амарсана*.

Анафора у Улзытуева — это то, что Квятковский называл звуковой анафорой. У Пушкина, например:

«*Гр*озой снесённые мосты, / *Гр*оба с размытого кладбища».

«Чтобы белый стих не превратился в аморфное образование типа западного верлибра… я и применяю в своих опытах анафору и переднюю рифму как систему. Ранее использовавшиеся лишь окказионально в русской поэзии, они образуют новую форму поэтического большого стиля. Возможно, когда-нибудь эта форма придет на смену конечной рифме».

Это из «Вместо предисловия» Улзытуева к сборнику. С подзаголовком «Из авторского манифеста „К вопросу о *конечном* и бесконечном в русской поэзии“»[117].

Действительно — анафоры. Действительно — интересно.

> Слон, вселенноподобный, купается в мутной
> от ила реке,
> Словно самое первое слово в начале времён,
> Весь коричнево-бурый, местами похожий на землю
> в безвидной воде.
> Весел в воде колыхается, хоботом плещет, играется.

И все же, нерв стихов Улзытуева — не в анафорах. Напрашивается другой, не *менее филологический* — но, возможно, более точный термин. *Оксиморон*. Не как соединение *противоположного*, а как столкновение предельно далекого.

Слово (да еще и русское) — и слон. При чем здесь слон? Притом.

Или похороны — и веселье.

Гроб, ай да гроб смастерил брат твой Эрик,
плотник великий,
Гром тамтамов, музыку сфер, вопль черноокой вдовы
Заслонила огромная рыбина с серебряной чешуей,
Заполонила хижину бедного рыбака.
…
Рыбу-гроб несут пьяные друзья его и понарошку
дерутся,
Ибо любил Эдди выпить и, конечно, подраться.

Оп! и рыба слегка накренилась и двинулась вспять,
Окрики сзади: Вертаемся, Эдди что-то дома забыл —
духи велят!
Так двигается траурная процессия то вперед,
то назад,
То распевая чёрные псалмы, то приплясывая…

Если шаман — то почему-то итальянец.

Шаман бледнокожий похожий на редьку,
Шаром земным он пользуется как бубном,
Простой кулинар-итальянец в прошлом,
Трусцой вокруг жертвенного огня он скачет…

Если человечество — то уж какое-то совершенно нечеловеческое:

Любое человечество пою,
Слепое под землей, немое, кольцами ревущее,
Сырое, окающее, космосами из себя плюющее,
Ночное, лазающее, ползущее, деревья жрущее…

Оксиморон. Парадоксальное соединение вещей не просто далековатых — в чем, по Ломоносову, и состоит суть поэзии, — но и несовместимых.

Путь рискованный. Не всегда *несовместимое* желает совмещаться, а совместившись — становится поэзией. Иногда комбинаторика становится несколько умышленной,

«придуманной». Как, например, в «Разделке барана». *Помянуты и «трансцендентный путь», и «второй закон термодинамики»… И «от кишок отделяются Солнце и Млечный Путь», и «*сотворяются *суша, эфир, Мировой океан».*

Ощущение, что разделку барана осуществлял как минимум авторский коллектив «Мифов народов мира».

Но в лучших стихах сборника это соединение мифа с логосом, Востока — простите за избитое сочетание — с Западом происходит легко и органично. Без цитатных стежков на швах. Одним из таких стихов — «Нобелевская премия (Памяти Иосифа Бродского)» — и завершу.

До слёз трогает обряд скандинавский —
Одаривать деньгами мысли циолковские,
Помню в детстве обычай бурятский —
За то, что я ребёнок, совали целковые.

Стоит король шведский с ходаком шёлковым
Благодарности человечества и улыбается,
И с ним вся родня его, языками цокая,
Тебе, вечному ребёнку, радуются не нарадуются…

*«Дружба народов», 2014, № 3*

# [2014] Сад никаких времён

Поэзия наиболее чутка к безвременью. У прозы «жировая прослойка» потолще; проза лучше переживает заморозки. Активнее ищет и находит своего читателя. Бойко предлагает себя — пока поэзия стоит рядом и мнется, как бесприданница.

«Человек 30, можно сказать, аншлаг… Хотя в основном пенсионного возраста, конечно. И эта правда безутешна, скоро мы будем читать на кладбищах» (Глеб Шульпяков).

Тем удивительнее, что поэзия все дышит и движется. Не замуровалась в редакциях литжурналов. Не заспиртовалась в филологических колбах. Не растворилась в потоке многошумной интернет-графомании. Живет, одним словом.

В предыдущих годовых обзорах я старался сгруппировать сборники по какому-то признаку. Жанровому, возрастному (авторов), географическому. Решил сломать эту традицию, оставив только привычное число семь. Систематизация — вещь удобная, но мертвоватая. А хотелось показать — беря, раскрывая наугад, прочитывая и зачитываясь — именно живое и незастывшее в современной лирике.

Объединяющей будет метафора сада, присутствующая в названии одного из сборников — Климова-Южина, «Сад застывших времён». Впрочем, «времена не выбирают»…

## Пальма и лиственница

Светлана Михеева. Отблески на холме. М.: Воймега, 2014. — 44 с. Тираж 500 экз.

Сад Светланы Михеевой ничем не огорожен и не отделен. Ни от дикой природы, ни от мира людей.

Июнь в золотых доспехах,
Август в медных доспехах
И голый как бог сентябрь.
Я тебя не увижу старым.
Мы вместе растём и зреем,
И на языке растений
Звучим как зерно к зерну…

Редкое — на фоне нынешней тяги к минимализму — «долгое» стихотворное дыхание. Такие длинные периоды сегодня можно

встретить еще у Наты Сучковой и… затрудняюсь назвать, у кого еще.

Коротко странствие. День непомерно велик,
Ласков, бесчувствен, размашист, утончён, двулик.
Ласков, как слабость незрелого бледного сыра,
Словно любовник бесчувствен — он видит в окно
Гроб, катафалку, рыдающих. Мёртвое дно
Краткого мига и безразмерного мира…

Поэзия неспешных, парадоксальных перечислений с неожиданными повторами-возвращениями (ласков… ласков… бесчувствен… бесчувствен…). Это придает разумной, несколько отстраненной интонации поэта — вихревое движение, сближающее стихи с камланием.

Ты думаешь: в тебе такая тьма.
Я думаю: в тебе такая тьма.
Мы думаем: земля всего темнее,
Какая в ней уродливая тьма!
И лиственница справа на горе
Как пальма африканская раскрыта
На фоне догорающих небес,
Согласная, гудит: какая тьма!

Лиственница, раскрытая как пальма, «проросла», разумеется, из Лермонтова, «На севере диком». В целом же цитатные переклички у Михеевой довольно редки. Голос, взгляд у поэта — свои, не «вычитанные» у других.

Даже когда появляется явно взятый напрокат у Бродского диван («и потому диван в углу сверкал / коричневою кожей, словно жёлтой…»), «используется» он совершенно неожиданно:

Связка писем и книг — всё увяло.
И диван, что терпел расставанья,
Жёлтой кожицей, как переспелая груша,
Треснул…

Посмотрел сейчас на свой диван: какое точное сравнение.

Немного об авторе. Светлана Михеева окончила Литературный институт, отделение поэзии. Дебют в московских журналах состоялся на страницах «Дружбы народов» — повесть

«Тётенька и слон» (2011, № 11). Живет в Иркутске[118].

«Иркутск пока слабо просматривается на литературной карте», — писал десять лет назад Науменко[119].

Стихи Михеевой и других иркутских (или начинавших в Иркутске) поэтов — Акимовой, Санеевой, Шерстобоевой, самого Науменко — вполне позволяют говорить если и не об иркутской поэтической школе, то о некой «иркутской ноте» в современной русской поэзии. Опора на поэтическую традицию, но с раскрепощением строфики и достаточно неожиданным — почти сюрреалистическим — образным рядом.

## Сад сельского горожанина

Александр Климов-Южин. Сад застывших времён. М.: ОГИ, 2014. — 112 с. Тираж 500 экз.

Это сад убегающих тропок
И застывших времён
Из шести героических соток
В небеса устремлён…

Далее — подробное перечисление цветов. Настурции, мальвы, ретровьюнок…

«Случай Климова-Южина, — пишет Артём Скворцов, — доказывает, что и в наши дни можно быть глубоко самобытным поэтом, оставаясь приверженцем традиционной стиховой культуры».

С этим отзывом, вынесенным на обложку сборника, можно только согласиться.

Поэзия Климова-Южина действительно выглядит архаично.

Но архаика — как это показал еще Тынянов — вполне может быть современной. Сборник не вызывает ощущения инерции, «вчерашнего дня» поэзии. Поскольку самого «вчерашнего дня» в поэтическом саду Климова-Южина нет: время в нем и правда застыло. «Всё уже было и, значит, пройдёт…» «Что год, что сотня…» Это время человека природного, сельского, неторопливо копающегося в земле.

Разделение лирики на урбанистическую и сельскую все еще сохраняется. Первая, конечно, преобладает — и диктует свои правила игры. Изломанную ритмику, фрагментарность, сжатость.

Сельской — или хотя бы дачной — лирики, с ее неспешностью, консерватизмом, «георгиками», сегодня немного. У Владимира Салимона — в отдельных (лучших) вещах. И у

Климова-Южина. Кстати, и Климов-Южин, и Салимон — горожане; более того — москвичи. Но по стихам автора «Сада застывших времён» догадаться об этом невозможно. Изредка мелькнет что-то городское: «И набухает почкой город / В гальванопластике окна». Но в окно лирический герой «Сада» смотрит редко. Он — как и положено сельскому жителю — созерцатель деятельный. Вскапывает землю, поливает, в холода — счищает снег.

…И под дверь намело за порог,
Поднатужился, полный
Снега вынул из снега сапог.

И скрипит под лопатой
Снег, увесист и мелкозернист,
Снег, сказал бы когда-то,
Снег, добавлю, ещё бархатист.

Повторы, убедительно воссоздающие неторопливую, чуть косноязычную речь человека, занятого делом — разгребанием снега. И отражающие слегка добродушно-ироничное отношение автора к своему герою. Непрактичному, чудаковатому горожанину, решившему обитать в деревне.

Ульи раздам, а гусей изведу,
Не оберу покрасневшего перца,
Буду от осени в полубреду
Под облетающей яблоней греться,

До холодов экономить дрова
Печь растоплю, на полати прилягу,
В долгую ночь, забывая слова,
Слушать трубы подвывающей тягу.

Кончится хлеб, так пойду в магазин
С рваной сумою, бедней канарейки,
В ценники жестокосердных витрин
Щуриться слепо, считая копейки…

Завершает сборник поэма «Письма из Чернавы». Место действия — село Чернава («Яндекс» выдал сразу несколько Чернав, но, судя по ряду признаков, эта находится в Рязанской области). Время действия — начало 1930-х годов.

Раскулачивание, коллективизация и — две практикантки, две Тани. Москвички, посланные в Чернаву «на Всеобуч».

Та же тема «горожанина в селе», только решенная на ином историческом материале.

«Одной из Тань с родными переписка», переведенная на пятистопный ямб, и составляет поэму (явная отсылка к пушкинскому «Письму Татьяны»). Поэма обаятельна и обстоятельна, с любовным перечислением исчезнувших вещей и названий и какой-то теплой грустью.

## Сад, Содом, Саддам

Владимир Кучерявкин. Созерцание С. М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 232 с. Тираж 500 экз.

Стильная и строгая обложка — питерский двор-колодец, ад клаустрофоба — обманывает ожидания читателя. Стихи Владимира Кучерявкина — яркие, распахнутые, неожиданные.

Сад мой нежно расцветает.
Яблони пустили почки…
Над пустыней в раскалённой
Пролетел Саддам сорочке.

Даже если возникает в стихах черный цвет — то совсем ненадолго.

По небу солнце бегает, белое, как мышь.
Деревья за окошком вспыхивают, тают.
В вагон вошла старуха в чёрном, слышь.
Упала на скамейку и стала золотая…

Поэзия, как сказал классик, должна быть глуповата. И — можно добавить — смешновата. Одно из несчастий современной поэзии — ее загустевшая серьезность. Смешных стихов в ней мало, и чем моложе поэты — тем все сурьезнее и сурьезнее.

Во вступительной статье к книге[120] Данила Давыдов пишет: «При разговоре о Кучерявкине естественным образом возникают ссылки на обэриутство, но — своего рода его „положительный“ дериват, в котором трагизм вытеснен в некоторое подсознание текста».

Если немного расколдовать эту ученую фразу, то — да, обэриутство в «Созерцании С.» даже очень чувствуется:

удивительно веселое, раскованное, талантливое — и поэтому свободное от какого-либо эпигонства. Кажется, что лирический герой Кучерявкина родился именно вот с таким взглядом на мир. Что он от природы, в силу самой своей мозговой механики мыслит так.

Я в гости пришёл, а за дверью собака
Мне пальцем грозит и кричит на меня.
Я водки купил. Безутешный хозяин
По комнате пляшет один без штанов.

А помнишь, в деревне, как грядки смеялись
Над нами, на спину прыгнуть норовя?
Железобетонная нынче квартира
Оближет шершавым меня языком.

О мокрая эта пустая квартира!
Там голая прячется в щели хозяйка!
Там пьяный поёт на полу телевизор!
И снова ты хочешь в поля убежать!

О друг мой седой и с растерзанной грудью,
Дрожишь ты, как рыба, на пошлом диване,
С тобой посижу, изувеченный водкой,
В сырой полутьме станем вместе дрожать!

Трагизм бытия вполне явлен, но в тигеле поэта мгновенно оказывается комичным. В книге, пожалуй, лишь тема разбомбленного Кёнигсберга-Калининграда (откуда родом Кучерявкин), тема войны, дана в книге с внезапно ранящей серьезностью.

Поток поэтических находок, неожиданных образов и сравнений в стихах Кучерявкина провоцирует к обильному, непрерывному цитированию. Закадровый бубнеж критика или литературоведа здесь требуется менее всего. При всей внутренней сложности — это стихи для простодушного чтения. Желательно — вслух.

## Сад рушащихся строк

Инна Кулишова. Фрески на воздухе (Нервное доверие). М.: ИП Елена Алексеевна Пахомова, 2014. — 192 с. Тираж 300 экз.

Стихи Кулишовой сложно поместить в какую-то нишу, контекст. Непросто подобрать им что-то близкое. Ни в русской поэзии Грузии, ни, наверное, в современной российской.

Лирика высокого, почти искрящего напряжения.

«Мучительна, трудна форма этих стихов. Рифмы едва держат тяжелые, рушащиеся строки». Это — из рецензии экспертной комиссии «Русской премии-2013» на книгу Кулишовой «От „я“ до „аз“» (сокращенная версия «Фресок на воздухе»).

Она купила шампунь для сухих
и повреждённых волос.
В старости все волосы можно считать
повреждёнными.
Неужели я
буду дрожать, кричать, умолять, в кровать
впиваться скрюченными пальцами, ах, врос
ноготь, бо-о-ольно, ещё по лестнице подниматься,
до слёз
больно. Дыханию нужно было немного корма,
она взялась за горло,
словно поправила несуществующее ожерелье.
Запах тронул площадку, как смысл стих…

Собственно физической боли в стихах Кулишовой не слишком много. Больше — обостренного переживания, почти по-цветаевски. Но без разросшегося, метастазирующего *я*.

Источник боли — дольний мир, его враждебность, скрытая и явная. Война.

Вот где вырви глаз, руку отсеки,
где вместо матки — ножей штыки,
вместо мальчика на столе —
тело кричащее, ствол в дыре.

Наиболее сильная у Кулишовой все же не военная лирика, а религиозная. Большая часть «Фресок на воздухе» — об этом. О непрерывном обращении человека к Богу, твари — к Творцу.

«Да», — говоришь Господу, словно «Дай»
говоришь. И Он смотрит прямо,
а кажется, будто кротко глаза опустил.

Но Он смотрит прямо, а ты — не в даль,

не в близь, и говоришь, в середине храма,
будто еда посреди стола, у которого сытые
спят без крыл.

Но Господь подносит чашу к губам.
«Пей», — говорит тебе, «Пей», —
говорит. «Ешь, — хлеб без корки ломает. — Ешь».

И ты смотришь на руки свои, в крови, и там,
за воротами просят тебя — налей,
и голодных больше, чем мыслей и слов,
за которыми ты идёшь.

О духовных стихах Кулишовой писать трудно — как трудно, не впадая ни в банальности, ни в патетику, вообще писать о духовной лирике. Можно отметить, что у Кулишовой она — менее всего медитативна. Это поэзия напряженного вопрошания, неожиданный росток Кьеркегора в православной поэзии.

Не все стихи, на мой взгляд, стоило включать в книгу: не то чтобы проскочили слабые, но ощущение некоторой избыточности собранного под одной обложкой присутствует. Избыточны и два предисловия — Дмитрия Веденяпина и Бахыта Кенжеева: предисловия к поэтическим сборникам (уверен) вообще не нужны. Несколько громоздко смотрится и двойное заглавие. Просто «Фрески на воздухе», без «нервного доверия», было бы, думаю, лучше.

Но это — скорее мелочи.

Книга вышла в «ИП Елена Алексеевна Пахомова» — так называется теперь известное любителям современной поэзии издательство Руслана Элинина (литературный клуб «Классики XXI века»). На обложке «фресочное» небо, крыша с люком, приставленная к люку лестница. Удачное, точно угаданное оформление.

## Деревья без скайпа

Мария Вильковиская. Именно с этого места. Алма-Ата [издательство не указано], 2014. — 72 с. Тираж 100 экз.

Дебютная книга. Мария Вильковиская родилась и живет в Алма-Ате, окончила алматинскую консерваторию по классу альта, работала в театре оперы и балета имени Абая. В российской

литературной периодике пока не «засветилась» — не считая небольшой подборки на «TextOnly» (2014, № 2).

Верлибры Вильковиской — небольшие стихорассказы, с неожиданным, всегда несколько смещенным взглядом на мир, на «обычное и привычное».

мы роемся в чужой библиотеке
а за окном цветущие деревья
набрали по дешёвке книг себе на старость
когда не будет больше паутины
всемирной скайпа электрического света
и прочих всяких техно-удовольствий
а лишь весна сады цветы и свечи
и пожелтевшие страницы речи

Сборник, как и полагается дебютной книге, неровен. Хватает и необязательных зарисовок и ненужных длиннот (уводящих в «прозу, да и скучноватую»). Лучшие вещи — как всегда, от того, что болит. Отчуждение от своего рода. От своего города, страны — все более «посторонних».

девушка с обложки книжки
Каната Нурова о нац. идее
напоминает мне леди Ди
дедушка с обложки той же книжки
напоминает мне моего
самого первого свёкра
эти образы в моём сознании никак не
складываются в образ страны
которая существует только на карте
политических интересов и бизнес-воображения
……
суши с кониной в ресторане JQ
скульптура местного фюрера в парке его же
имени
с зороастрийскими крыльями за спиной
окупай Абай в России
новая речка и расстрел нефтяников
и моё совершенно непредставимое будущее
на этом фоне

В продолжение разговора о региональных литературах. За последние лет пять новой алматинской литературе удалось

заявить о себе. Михаил Земсков, Илья Одегов, Юрий Серебрянский, Павел Банников (редактор и составитель «Именно с этого места»), Айгерим Тажи, Иван Бекетов… Большинство — как и Мария Вильковиская — начинали на литературных семинарах фонда «Мусагет», созданного замечательным литературоведом Ольгой Марковой (1963–2008).

«Алматинские» вещи Вильковиской в чем-то перекликаются с интересным алматинским циклом Серебрянского[121]. Если у Серебрянского воссоздается город 1970–1980-х, то в «Именно с этого места» — Алма-Ата сегодняшняя. Мегаполис с пестрой смесью азиатского, постсоветского, «глобального» и — медленно исчезающего — русского.

> родительский день с его непременным
> кладбищем
> многообразное столпотворение
> деклассированных русских
> в ожившем городе мёртвых
> странное впечатление производят группы
> молодых казахских людей
> в камуфляжной форме
> непонятно зачем стоящие на перекрестках
> кладбищенских улиц
> очереди за водой на единственной работающей
> колонке
> и полицейский бобон на выходе
> в который запихивают небольшой цыганский
> табор

## Соблазн чужих садов

> Геннадий Каневский. Подземный флот: Шестая книга стихов. New York: Ailuros Publishing, 2014. — 77 с. Тираж не указан.

За публикациями Каневского слежу давно. Года с 2001-го — случайно наткнувшись в Сети на выложенные неизвестным мне поэтом талантливые стихи.

Стихи, несмотря на «общебродскую» интонацию, запоминались.

Впрочем, «бродскостью», как поздней ветрянкой, переболели почти все тогдашние «тридцатилетние». У Каневского была заметна своя боль, своя обида. Обида за вдруг исчезнувший

советский мир. Не идеологический — а надышанный, повседневный. Обостренное ощущение смерти страны как личной смерти.

И вспомни что-нибудь иное,
На выбор. Скажем, створки шлюза,
И ржавый гимн воды проточной,
Переходящий в Гимн Союза
В блаженном сумраке Аида…

Самого Каневского я увидел лет через пять, на вечере «звуковой поэзии». Что-то декламировал дуэтом с Анной Русс, ходил по сцене и притопывал.

В «Новом Береге», «Волге», «Октябре» — встречались иногда его стихи, напоминавшие «прежнего» Каневского. И рядом — не напоминающие совершенно.

Каневский — безусловно, «поэт с историей»: он непрерывно эволюционирует. Но это — эволюция вширь. Через освоение и усвоение всех возможных авторских стилей.

Последний сборник читаешь как путеводитель по современной русской поэзии.

говорят июнь

недолёт

пересвет

говорят

Это — Каневский. И это — Каневский:

когда весёлый недоумок
свернёт в зелёный переулок —
ища прозрений или бед,
сворачивай за ним вослед.

И это — тоже Каневский:

как будто бы с поезда жизнь даже в этом звучит
тяжело
крупинку подняв и в платок завернув чтоб себе

в оправданье
чемодан раскрывающийся изумлённой рукою
перехватив

чистильщики одежды бегут нахваливая своё
мастерство
валятся со всех сторон пропилей густопёрые зданья
всё это наконец говорит тебе вот ты и один

Можно процитировать еще «нескольких» Каневских. И это будут или Анна Русс, или Алексей Цветков, или, наоборот, что-нибудь «маникюрное» — Сен-Сеньков или Баранов.

Откликаясь на сборник Георгия Иванова «Отплытие на остров Цитеру» (1937), Ходасевич писал: «Георгий Иванов заимствует именно не материал <…> а стиль, манеру, почерк, как бы само лицо автора… В общем, у читателя создается впечатление, что он все время из одной знакомой атмосферы попадает в другую, в третью, чтобы затем вернуться в первую и т. д.»[122].

Впрочем, если бы «Подземный флот» был только «конгломератом заимствований» (выражение Ходасевича), писать о нем не было бы смысла.

Есть — пусть их меньшинство — и стихи, прорастающие из прежней, «своей», темы поэта.

вы оставайтесь, я уйду.
я уже давно намекаю.
есть ли там музыка, в аду? —
тихая, громкая — хоть какая.

если нет, то я заберу
что-нибудь, саундтрек к рекламе —
чем ещё затянуть дыру
эту, зияющую меж нами?

Музыка как граница между миром живых и миром мертвых. «Гимн Союза / В блаженном сумраке Аида» — из раннего, процитированного выше стихотворения.

давай известную, чтобы подпеть могли
все гости мёртвые, все пузыри земные,
все те — на корточках — кавказские орлы,
и все клеёнкою покрытые столы,
и ломти воздуха большие, нарезные.

вагончик тронется, останется перрон.
ну опоздаешь же, я всё переживаю.
и строки странные записаны пером.
и плоть прекрасная — пописана пером —
лежит под насыпью и смотрит как живая.

Этот железнодорожный мотив — опять же, из раннего Каневского. Поэтому стих и дышит — при всей внешней цитатности — своим дыханием.

Остается надежда, что в следующем сборнике «своих» стихов у Каневского будет больше.

## Сад уничтоженный

Иван Волков. Мазепа: Поэма. М.: ОГИ, 2014. — 80 с. Тираж 500 экз.

«Здесь *был* город-сад». Так, перефразируя классика, можно выразить главную мысль этой поэмы — плач по исчезнувшему городу.

Внутри — не меньше сорока
Церквей, белёные фасады
Тюрьмы, Суда, Казны и Рады,
И штаба каждого полка.
Расцвет барокко, завитушки,
Орнамент сине-золотой…

В авторском предисловии «Мазепа» назван «своего рода ремейком пушкинской „Полтавы“». «Ремейковость» поэмы Волкова — больше внешняя. «Пушкинский» сюжет. Пушкинский размер. Поблескивающие то там, то тут аллюзии на первоисточник. «Суров украинский мороз…»

В остальном — это скорее «Анти-Полтава». Ничего, что бы напоминало хрестоматийную историю любви и предательства на эпическом фоне русско-шведской войны. Эпизод бегства Марии к Мазепе упомянут намеренно вскользь, в «сниженном» виде:

Сварливым нравом вышла в мать —
Драчунья, злыдня, скотобаза —
Решила зубки показать,
Сбежала к гетману, зараза!

Более того — Марию гетман возвращает, не тронув, в родительский дом. Где ее благополучно выдают за сына полкового писаря: «Занозу Мотрю сбыли с рук…»

Тема предательства в поэме Волкова присутствует. Но не столько предательства Мазепы (оно показано как почти вынужденное) — сколько полковника Ивана Носа. Нос сообщает Меншикову, осадившему Батурин, потайной проход в город.

После чего следует разрушение города — бессмысленное и беспощадное.

А было так: вообрази,
Что выпустили из психушки
(Для роботов, а не для нас)
Зернодробилки, крупорушки,
Кухонный спятивший «спецназ»:
Все мельнички, все мясорубки
Сегодня вызваны на марш,
Их жерновки, ножи и зубки
Батурин превращают в фарш
…
И так без всяких промежуток
Почти в течение трёх суток.
Что не ломалось — то сожгли,
Что не горело — то взорвали,
Смели, как пыль, с лица земли
И в землю чёрную втоптали…

«Штурм и взятие гетманской столицы Батурина, — сказано в авторском предисловии, — по-прежнему является белым пятном российской историографии».

Это не совсем так.

О взятии и уничтожении Батурина писал Пушкин — не в «Полтаве», а в материалах к «Истории Петра I» («Батурин был взят и разорен до основания; предводители захвачены»). Еще более жестко написал об этом Николай Костомаров: «Батурин был сожжен. Жители от мала до велика подверглись поголовному истреблению, исключая начальных лиц, которых пощадили для казни… Общие свидетельства единогласно говорят, что над жителями Батурина совершено было самое варварское истребление».

Так что белого пятна не было; но был — и сохраняется — миф. Миф о величии Петра, величии его деяний — на создание которого во многом «работает» пушкинская поэма. (В 1830-е Пушкин писал о Петре уже гораздо трезвей и объективней.) В

этом мифе Мазепа мог быть только предателем, а разрушение «гетманской столицы» — вынужденной мерой.

Последние четверть века возник и опушился — разумеется, не в России — другой миф: о Мазепе как национальном герое и борце за свободу.

Волкову удается пройти узкими вратами между двух этих мифов. Он не обвиняет Мазепу — но и не слишком оправдывает его (разве что — пытается понять). Лишь в конце поэмы автор оступается: там, где требовалось многоточие — дать читателю самому обдумать, что к чему, — его оглушают патетическим аккордом:

> С кого спросить за море крови,
> За поколения сирот?
> За что украинский народ
> Живёт веками наготове
> К могиле или к кабале? —
> За то, что он, как все народы,
> Хорошей жизни и свободы
> Хотел на собственной земле.

Пусть это и «слова из старинных хроник» (отсюда — и курсив), но уж очень отдает агитпропом. И несколько разрушает, на мой взгляд, многослойный и полифоничный строй поэмы. Которая — при мелких недостатках (чрезмерной стилизованности под Пушкина некоторых сносок) — явилась одним из самых заметных поэтических явлений прошлого года.

На этом — завершаю. На дворе — январь, появляются уже первые сборники 2015-го. Стихотворные сады продолжают цвести, опыляться и всесезонно плодоносить. Будет, надеюсь, о чем поговорить через год.

*«Дружба народов», 2015, № 3*

# [2015] Испытательный стенд

Ситуация с поэтическими книгами описала круг и вернулась к началу XX века.

Из воспоминаний брата Осипа Мандельштама, Евгения: «Издание „Камня“ было „семейным“ — деньги на выпуск книжки дал отец. Тираж — всего 600 экземпляров. <…> Перед нами стояла задача <…> как распродать книги. Дело в том, что в Петербурге книгопродавцы сборники стихов не покупали, а только брали на комиссию. Исключение делалось для очень немногих уже известных поэтов. Например, для Блока. После долгого раздумья мы сдали весь тираж на комиссию в книжный магазин Попова-Ясного, угол Невского и Фонтанки… Время от времени брат посылал меня узнавать, сколько продано экземпляров, и когда я сообщил, что раскуплено уже 42 книжки, дома это было воспринято как праздник. По масштабам того времени в условиях книжного рынка — это звучало как первое признание поэта читателями»[123].

По масштабам нашего времени — успехом можно было считать уже то, что книжный магазин согласился взять 600 поэтических книг. Да еще неизвестного поэта.

А уж сорок две раскупленные книги, без рекламы, без авторского вечера — вообще запредельное количество, любой книготорговец сегодня подтвердит.

При этом за столетие количество читающих людей в России выросло в несколько раз. В школах всех как бы приучают любить поэзию, а институты и университеты ежегодно выпускают сотни филологов. Которые, по идее, должны испытывать профессиональный интерес к поэтическим новинкам. Должны, но не испытывают.

Есть, конечно, Интернет. Но почему-то современной прозе и нон-фикшну это не мешает заполнять полки магазинов.

А современной поэзии — увы.

Заходим в любой крупный книжный. Подчеркиваю — крупный. Рядом с несколькими стендами с современной прозой будет ютится стендик «Поэзия». Хорошо еще, если будет. Что на нем? Шекспир — Пушкин — Ахматова… докончите сами. С парой-тройкой «современных поэтов». Дементьев. Рубальская. Гафт…

В столичных книжных еще могут обнаружиться Кушнер или Кибиров. В провинциальных ситуация печальней — там поэтических стендов или полок вообще не водится. Есть исключения, вроде пермского «Пиотровского»; он фору и

столичным даст. Но обычная картина — три-четыре поэтических сборника, изданных в Москве (второй свежести), два-три сборника местных стихотворцев.

Бывает, что в книжных заводятся люди, к современной поэзии не равнодушные. Они пытаются что-то делать. Устраивать, например, встречи с поэтами. Началось с Москвы, разошлось по окружности. В питерском «Порядке слов», новосибирском «Плинии Старшем», уже упомянутом «Пиотровском»… Опять же, исключения. Хотя современная поэзия на исключениях и держится.

Перехожу от ламентаций к делу.

В этот ежегодный обзор я включил семь поэтических сборников, которые выставил бы на стенде «Современная поэзия». И которые в реальном среднестатистическом книжном вряд ли появятся. (Может, только книга Лены Элтанг, изданная в крупном «РИПОЛ классике».) Книг этих, разумеется, могло бы быть не семь, а больше. Еще «Земное притяжение» Александра Кушнера. «Время подумать уже о душе» Тимура Кибирова. «Трое» Хельги Ольшванг. «Обитатель перекрестка» Ганны Шевченко. «Поедем, бро!» Павла Банникова. «Сухой мост» Льва Козовского… Перечень не полный.

Ограничился, однако, семью. Из которых и сложил свой виртуальный поэтический стенд. Знакомьтесь.

Итак, книга первая, с почти гомеровским заголовком «Елена. Яблоко и рука».

## Стихи безвременья

> Екатерина Симонова. Елена. Яблоко и рука / Предисловие Ольги Седаковой, послесловие Александры Цибули. New York: Ailuros Publishing, 2015. — 78 с. Тираж не указан.

«Поэт сомнамбулической нежности, выражающей себя в по-уральски пластичных формах».

Так об авторе пишет критик Валерий Шубинский[124].

Что такое «по-уральски пластичные формы», я, честно, не знаю.

Но относительно «сомнамбулической нежности» — вполне согласен.

> когда холодно и произносишь слово «время»,
> оно застывает на мгновение облачком у рта,
> почти осязаемое, вещь-мгновение,

часть — дыхание, часть — вода.

почему то, чего нет на свете, больше всего
хочется видеть, слышать, держать:
«вечность» — венецианское остывающее стекло,
«любовь» — шерстяное тепло кота?

Нежность возникает как противостоянье холоду, стуже, снегу. Слово «снег» в этой небольшой книге появляется раз пятнадцать.

Возможно, сказывается северная биография поэта. Симонова родилась и выросла в Нижнем Тагиле. Сейчас живет в Екатеринбурге. Место тоже не слишком теплое.

Дело, думаю, не в биографии. Или — не только в биографии. У Светланы Михеевой из Иркутска, например, в стихах по-южному тепло. Температура за окном часто не совпадает с температурой в стихах.

Холод у Симоновой экзистенциального свойства. Холод как остановка жизни. Холод как остановка времени, в котором ничего не происходит.

Прилетят свиристели, облепят рябины, опять улетят,
Останутся на снегу червоточины, красные пятна,
помёт.
Все стихи безвременья таковы —
Никому не нужны, никто в них не живёт…

Безвременье — вот, пожалуй, ключевое слово. Холод, слякоть, снег лишь оркеструют его. Время эфемерно, как выдох, облачко пара у рта. Безвременье, напротив, — материально, плотно, многолюдно.

Безвременье меня окружает, как темные воды —
остров. Человецы
Месят грязь в резиновых сапогах, сухую листву
собирают
В похоронные мешки из черного полиэтилена,
Оставляют их вдоль дороги, а сами уходят.

Разжигают костры на окраинах, за гаражами,
Распивают по кругу, вдыхают дымы, греют
нечистые руки,
Осень закончилась, говорят, а зима все никак
не приходит,

Только лес за городом становится голоднее и тоще.

Важная линия в современной лирике, фиксирующая предельную хрупкость и одновременно бессобытийность жизни. Возникла где-то в конце девяностых в стихах Инги Кузнецовой и Хельги Ольшванг; с середины нулевых ясно прочерчивается в стихах Марии Марковой и Айгерим Тажи. Несколько особняком стоит поэзия Алексея Порвина — в силу большей метафизичности, меньшей проявленности лирического *я*.

Стихи Симоновой — стихи непрерывно длящегося момента. Стихи «об утрате, о бедности, о безвременье», как замечает Ольга Седакова в предисловии к книге.

Да, относительно предисловий… Как заметил когда-то Салтыков-Щедрин, в писании предисловий мы обогнали все просвещенные народы. С тех пор ситуация, к счастью, изменилась. Предисловие перестало быть почти обязательным атрибутом поэтического сборника. Сохраняется кое-где в виде рудимента. Знака то ли тщеславия, то ли провинциальности. Авторской неуверенности в себе.

В книге Симоновой, кроме предисловия, есть еще и послесловие. Да, вот так.

Зачем это ее талантливым и сильным стихам? Не знаю. С этими же двойными довесками выходили и два ее предыдущих сборника. «Сад со льдом» (предисловие Е. Сунцовой, послесловие Е. Туренко) и «Время» (предисловие А. Таврова, послесловие В. Гандельсмана). Надеюсь, в будущем Симонова от этой практики откажется. Стихи должны говорить сами за себя (иногда приходится повторять банальные вещи…).

## Ода к старости

Дмитрий Тонконогов. Один к одному. М.: Воймега, 2015. — 36 с. Тираж 500 экз.

Изящно изданная белая книжка, при разглядывании стенда наверняка привлечет к себе внимание.

Дмитрий Тонконогов пишет мало, публикуется еще меньше. Это отмечают все. Хотя этих «всех» — кто что-то писал о Тонконогове — тоже мало.

Его первое «толстожурнальное» стихотворение появилось в 1997 году.

Прожить сто лет и стариком,
Насквозь пропахнув табаком,

Уйти в унылые аллеи.
Холодный ветер, голый сад.

И ветки чёрные стучат.
В саду костёр далекий тлеет.
Я так хочу лицо носить
Надменное и золотое,
Молчать и пламя затаить,
Как эти угли под золою[125].

В новой книге этого стихотворения нет. Понятно почему. Это еще «ранний» Тонконогов. Но дальнейшая эволюция здесь уже прочерчивается. Парадоксальность и самоирония — «Я так хочу лицо носить / Надменное и золотое…».

И — тема старости, которая станет одной из самых важных.

Через год, в 1998-м, в том же «Арионе» появится «Ядвига и телефон». Это уже Тонконогов «нынешний». Исчезли, отвалились «унылые аллеи» и «далекие костры». Осталась старость (тема); оголился, как электропровод, абсурд. Стихотворение стало известным.

В новую книгу оно, правда, не вошло.

В новую книгу вообще вошло очень мало.

Двадцать два не очень больших стихотворения.

Старость в стихах Тонконогова — это не мудрые рембрандтовские морщины. Это обычно старухи, увиденные глазами подростка. Реже — старики. Увиденные со смесью ужаса, иронии и жалости.

Хармсовские старухи падали из окон или держали в руках стенные часы. Старухам Тонконогова достаточно просто поднять телефонную трубку («Вещи», «Связь»), воплотиться в стареющую Ахматову («Станции») или застрять в лифте («Лифт»).

Мечется в кабине Белла Исааковна,
Давит на кнопки и уже начинает рыдать.
Муж выносил помойное ведро после завтрака,
Сразу всё понял и жену побежал извлекать.

Видит: топчутся тапочки парусиновые,
Розовая ночнушка выглядывает из-под халата.
Он схватился руками, напряг лошадиные силы,
Дрогнули тросы, и раздвинулись двери как надо…

Тонконогову жалко своих героев. Особенно женщин. Мир, в

котором они обитают, устроен плохо и непонятно. В нем указывают, «что есть и что готовить». В нем «до горизонта крыши и столбы». В нем все идет к одному, а заканчивается совсем другим. Поэтому финалы у Тонконогова кажутся неожиданно вплывшими из других стихов. Но всегда — очень уместными.

Муж разгадывает кроссворд.
Медленно открывает рот:
первая буква «о», вторая «а».
Головой качает, но не качается голова:
нет таких слов, это какой-то бред.
Жена переключается с завтрака на обед.
Перед тем как заняться сексом, он истребляет мух,
смотрит на ногти, напрягает мозг, но напрягается
слух.
И последняя, сонная, еле живая,
взлетает, как боинг себя от стола отрывая.

…Из соседней квартиры приглушенный звук,
то ли музыка это, то ли дети отбились от рук.

Стихотворение называется «Оазис». С одной стороны — то самое слово, «первая буква „о“, вторая „а“», которое не может отгадать лирический герой. С другой — идиотический «рай», обитатели которого, отгороженные от мира тонкими стенами, шлепают мух, занимаются сексом и отгадывают кроссворды.

Стоило бы еще процитировать «Сестёр» — лучшее стихотворение этого сборника, а возможно, и одно из лучших русских стихотворений 2000-х. («Чупати Марья, урожд. Будберг, вдова капитана…») Но оно велико, а во фрагменте — не показательно. Как, впрочем, почти все стихи Тонконогова. Лучше читать самим.

## Сквозняки и кружева

Лена Элтанг. Камчатка полночь. М.: РИПОЛ классик, 2015. — 120 с. (Новая классика / Novum classik / Poetry). Тираж не указан.

Стихи Лены Элтанг я впервые прочел лет десять назад в «Знамени».

всё как зимой и даже пуще мы пропадаем ни за грош
и длинный хлеб уже надкушен пока из лавочки идёшь

и кофе выбежав из джезвы подсох сиенским ручейком
и не найдётся свежих лезвий и черновик лежит ничком

Поразило сочетание какой-то танцевальной легкости с пристальным вниманием к детали. Поразило и запомнилось[126].

Потом поэтические публикации прекратились.

Появилась первая крупная проза Элтанг, «Побег куманики», терпкая и густая.

Потом «Каменные клены». Потом «Другие барабаны»…

«А как со стихами?» — спросил я, проглядев увесистые «Другие барабаны». Дело было в апреле 2012 года.

Элтанг спокойно ответила, что со стихами покончено.

Тревога, к счастью, оказалась ложной. Книга, которую я ставлю на свой стенд, доказывает это. В ней есть и новые стихи.

«Элтанг <…> пишет такую русскую литературу, какую до нее, кажется, никто не писал. Это литература всеевропейского сознания на русском языке»[127].

Ольга Балла имеет в виду прозу — но то же можно сказать и о стихах Элтанг.

Тема Элтанг — гумилевская конквистадорская всемирность, азарт странствий и завоеваний. Азарт встреч и прощаний — где-то там, в далеком не-нашем.

check me out отель калифорния
пансион на метро одеон
я-то съеду я девка упорная
не с такого съезжали а он
все грустит и хрустит круассанами
теми самыми — да! теми самыми
что на голые ланчи в кровать
подавали во дни несказанные
когда было о чем пировать

Интересна и лирическая героиня этих стихов. Узнаваема. Молодая интеллигентная женщина, отправившаяся прорубать свое личное окно в Европу. В кого-то влюбляющаяся. Кем-то любимая.

Насколько это связано с биографией самой Элтанг — не важно. Создан узнаваемый лирический тип. Это уже не мало.

Элтанг живет в Вильнюсе.

Вильнюс появляется в книге редко. «А хочешь я в вильнюс тебя увезу / займёмся луженьем паяньем…» Мелькнет «виленский экспресс». «Дочь рыбака / из виленской вольной земли». «Сырые

виленские зимы». И все же уютная барочность старого Вильнюса просвечивает в стихах. А еще больше — Петербург, в котором Элтанг родилась и выросла.

расписной ветрянкой занедужив
целый день глазеешь из окна
как полощут плеть соседских кружев
сквозняки колодезного дна

Оттуда же, из Питера, странноватое название сборника: «Камчатка полночь» называется одно из стихотворений. Стихотворение питерское, с проспектом Щорса. С Сосново и озером Хеппоярви.

Ближе к концу книги странствий становится меньше, больше — собственно лирики. Неожиданно горькой.

кем станешь ты, когда мы ляжем в снег?
давай я буду горстью черноплодной,
рассыпанной в ущелье меж камней,
давай ты будешь белкой, свой побег
из леса совершающей, голодной,
и оттого обрадуешься мне

все будет как при жизни — но теперь
нам не понять причинности сгущенья,
я — мёрзлый плод, а ты — бегущий зверь,
ты просто гость, я просто угощенье

…Тихо ставим на стенд — берем следующую.

## Сапоги ялошиной кожи

Андрей Бронников. Исчезающий вид. Species evanescens. Charleston, SC: Refl ections, 2015. — 128 с. Тираж не указан.

Эта книга действительно про Камчатку. Про ее исследователя Георга Стеллера (1709–1746). Адъюнкта Петербургской Академии наук, натуралиста, путешественника. С иллюстрациями из первого издания Стеллерова «Описания Земли Камчатки».

Книга необычная. Мне казалось, таких книг стихов уже не бывает. С экспедициями и открытиями. Сама — как исчезающий вид.

О поэте Андрее Бронникове я тоже до этого ничего не слышал. Его — как поэта — нет даже в «Журнальном зале», где, как в Греции, есть всё.

Поэт Андрей Бронников пишет глубокие по мысли и дыханию стихи.

Петербург, о тебе понапишут много.
От себя я добавлю один зимний день.
На проспекте — колючий снег.
(Этот снег — как предчувствие.)
Когда я уходил, она долго смотрела вслед.
Домов тёмный колодец.
Свет снаружи — на улице.
Ямщиков покатые чёрные спины,
как тюлени на белых снегах Сибири.
Небо жёлтое, как абажур старой лампы
у профессоров в Галле.
И какой-то нездешний свет.
А на Невском фасады толпятся, как скалы,
А над ними встают облака —
Словно пик Святого Ильи,
Словно перст, указующий в пустоту,
Где не будет нас никогда.

В тихом и добропорядочном Галле Георг Стеллер изучал ботанику. Тюленей наблюдал в Сибири. Пик Святого Ильи исследовал во время экспедиций на Аляску.

Кроме того, он открыл и описал новый вид морской коровы, «коровы Стеллера». Впоследствии она была полностью уничтожена.

Корова, у тебя нет зубов, ты не хищник.
Ты мирно пасёшься на океанском лугу
и чайки садятся тебе на спину, полагая, что ты
отмель или маленький остров.
Тихо плещутся волны. Колышется зелень моря…

Заканчивается это стихотворение довольно неожиданно. Что человек может также исчезнуть. Его «дома, деревянные тротуары, извозчики».

Кроме морской коровы, фауну книги составляют чайки, рыбы, волки, тюлени, каланы. Живой, разнообразный мир.

На память приходит, конечно, мандельштамовский «Ламарк»

(и «Вокруг натуралистов»). Немного — «Авось!» Вознесенского.

> Белый парус. Весеннее небо в окне трепещет.
> Ветер славный, попутный несёт нас быстро.
> Брызги волн, как шампанского брызги —
> Обещают веселье. Лёгкие дни. Болезнь забыта.
> Смотри, штурман, в трубу — что там впереди?
> Облако, а может, гора Святого Ильи?
> Америка, мы летим на всех парусах к тебе.
> Океан выгибает, играя, спину — словно рыба-кит
> В блестящей от холода чешуе.

После своих блестящих экспедиций Стеллер был арестован, выпущен и вскоре умер в Тюмени.

Все это описано, с довольно экономной стилизацией, неспешным и медитативным верлибром.

Половину книги составляет посмертная опись имущества Стеллера, «учиненная по силе указа из генеральной Канцелярии ревизии». По одному наименованию на страницу.

«Сапоги черной ялошиной кожи, кошенныя».

«Чайник медной, черной, неболшей, ветхой»…

Тоже звучит, как стихи.

Печаль по исчезнувшему виду. По невозвратимо исчезнувшему времени, первой половине XVIII века, с ее научным героизмом и неоткрытыми землями. Печаль по короткой, рано угасшей в тюменских снегах жизни.

## Осмысленная радость

> Дмитрий Веденяпин. Домашние спектакли. Самара: Издательство Засекин, 2015. — 90 с. (Поэтическая серия «Цирк „Олимп“ + TV»). Тираж 300 экз.

2015-й стал для Веденяпина урожайным. Вышли сразу два его сборника, один — в московской «Вой меге»[128], второй — в самарской поэтической серии «Цирк „Олимп“ + TV».

В «воймеговской» книжке собраны стихи последних лет. На нее уже вышла в «Арионе» рецензия Игоря Дуардовича[129], с оценками которой, в целом, согласен. «Веденяпин — поэт крайне интересный». (Да, бесспорно.) «Много стихов о стихах», «множество поэтических и просто литературных имен». Слишком — за редким исключением — цитатны и аллюзивны. Исключения редки, но замечательны.

Я возвращался — комната ждала.
Я это знал. Бессмысленная радость
Плескалась в ней и в зеркале стола
Качалась

С деревьями вниз головой, с овцой
Взъерошенного облака, с высокой
Дневной луной, сапфирной стрекозой,
Серебряной осокой.

Откуда стрекоза? А как вам пол
В смарагдах, хризопразах, сердоликах?
Хрустальное окно? Жемчужный стол?
Алмазный потолок в глазках и бликах?

Так радостно мир мало кто из поэтов сейчас видит.

На стенд, поколебавшись, ставлю все же самарский сборник.

С портретом поэта на фоне семейных фотографий и клетки с попугаем.

Здесь, кроме стихов последних лет (в том числе, и процитированного), есть и его ранние тексты. Можно увидеть, что откуда и куда движется.

Ранние стихи — начала 1980-х — поражают прозрачностью и ясностью письма.

Шёл снег. На улице ругала мама сына.
Он дулся, всхлипывал, канючил, «не хотел».
Его жалела ржавая машина,
И он её без памяти жалел.

Брёл мимо них старик с облезлой палкой,
Шла женщина в малиновом пальто —
Ему их всех в тот вечер было жалко,
Его тогда не понимал никто.

Луна желтела также безучастно,
И снег всё так же падал кое-как…
Он понял вдруг: все взрослые несчастны;
И это, в самом деле, было так.

Это стихотворение 1981-го, когда поэту было двадцать два. Тут все: и настроение, и мысль, и ненавязчивая фонетическая оркестровка… И еще — в этом, и в нескольких других ранних

вещах («Детство», «Надо постучаться — и отворят…») со всей ясностью проговаривается тема детства — на мой взгляд, самая важная у Веденяпина. *Детство* — и усеченной анаграммой к нему — *свет*; в стихах (даже поздних) льются потоки света.

Постепенно — это видно по сборнику — тема детства отходит на задний план. Новая не приходит. Отсюда отмеченная «литературность» поздних вещей. Тематические пустоты заполняются реестрами имен. Мандельштам, Окуджава, Ивлин Во, Набоков, Шаламов — всех не перечислишь… Иногда вплетается политика. «Но „Путин“, „Путин“, „Путин“ / Летит со всех сторон». Приходит холодноватая виртуозность. Читать это интересно, но — порой — не более того.

— Это что там за хрен с бородою?
— Ты. — Как я? Это я? — Ну не я же!
Достоевский закашлялся даже.
— Что ты, Аня! (Господь, мол, с тобою.)

Вдруг припомнил Настасью, Аглаю
И — со вздохом, — что это не Невский…
— Так, смотри-ка и впрямь — «Достоевский»…
Кстати, Аня, зайдем к Николаю.

Он, конечно, старик оголтелый,
И наука его не наука,
Но чудесная все-таки штука —
Философия общего дела.

Называется это: «Ф. М. Достоевский и А. Г. Сниткина выходят на Воздвиженку из метро „Библиотека им. Ленина“». Забавно.

А наиболее удачные стихи, как и прежде, связаны с темой детства. «Тетя Дося». «Дениска Кораблёв в витрине…»

Детства — и света.

О серии «Цирк „Олимп“ + TV», в которой вышел сборник.

Была в девяностые, многие помнят, замечательная самарская «толстая» газета — *Вестник современного искусства «Цирк „Олимп“»*. В 2012 году возродилась в сетевом виде и видеозаписями (чем и объясняется загадочное «+TV»). С 2013 года стала выходить книжная поэтическая серия: уже девять сборников — Виктора Коваля, Татьяны Риздвенко, рано ушедшего талантливого Алексея Колчева…[130]

Примечательная серия. Интересная книга.

## Жить в доме на костях

Михаил Немцев. Интеллектуализм. Омск: Амфора, 2015. — 50 с. Тираж 150 экз.

Название дебютного сборника новосибирского (ныне московского) поэта звучит странновато. «Интеллектуализм». Сероватая, «размытая» обложка. Исчезающе мелкий шрифт.

Все же, возвращать быстро на стенд не советую.

Поэзия Немцева действительно интеллектуальна. Это ее достоинство — стихи представляют собой сжатые, предельно напряженные мысли. Это же и ее недостаток — интеллектуализм часто уводит в прозу, в заметки на полях. Порой — довольно интересные, «царапающие».

> Старая книга, в ней говорится: «меня нет,
> ты — есть».
> Читая её, не знаю, кому верить.
>
> Эта кровь на каждом
> настоящая или не настоящая?
>
> Эта радость —
> для всех или не для всех?

И все же, лучшее в «Интеллектуализме» не связано с тем, что говорится в «старых книгах».

Главная ее тема — понять через прошлое настоящее.

> Прошлое, иголка нешкольной мудрости.
> Лучше не будет, думаешь ты, узнавая, как
> уезжали отцы семейств за Ангару и дальше,
>
> и понимаешь: люди ходили в шкурах,
> но уже поделились на беглых рабов и рабов
> домашних.
> Те же, кто был с мечом, стали соль и мрамор.

Нерв книги — выяснение отношений с прошлым, взятым в его узловых, наиболее травматичных моментах. Раскулачивание. Холокост. Война… Темы, уже обточенные литературой, как галька. Тем не менее, пожалуй, ни у кого из современных поэтов это не становилось собственной поэтической темой. Тем, что

болит и требует постоянного возвращения. За исключением, может быть, Бориса Херсонского. Но у Херсонского (1950 года рождения) это связано с личным опытом, либо с личным опытом ближайшего окружения. Михаил Немцев (год рождения 1980-й) воспринимает это сквозь историческую дистанцию. «…Я, мальчик, не знавший беды, /… / только из книг узнавший, что убивать — хуже, чем быть убитым, / с подозрением отношусь к истории победителей. / Тем более, если приходится жить в доме, построенном на костях».

Поэзия оказывается средством снятия временной дистанции. Все происходит так, как если бы происходило сейчас. В названиях иногда стоят даты: «1914», «1933», «1940», «Февраль 1943». Иногда даты появляются в самих стихах. Но время оказывается снятым. Снятым — и в гегелевском смысле, и в кинодокументальном: стихи Немцева, при всей лапидарности, визуально убедительны.

> Кто ещё мог — выходил из дома,
> из избы, из хижины, из хаты, шёл
> в утренней темноте, унося
> то, что уместилось на тонкой спине
> за распухшей шеей.
> На холме стояла Она, пересчитывая издалека
> по головам остающихся, неподвижных,
> спасающихся сном от продзатруднений.
> По колее, между её ногами,
> они проходили, кто поживучее, и
> двигали в сторону города, где играла громкая
> и угловатая музыка революции.

Таково прошлое. Настоящее — «дом на костях». Или — из другого стихотворения — «дом на кладбище», в котором люди живут и рожают детей, «как и положено населению». Будущее — чревато возвращением прошлого. Хотя «То, что терпели, теперь уже не потерпим». Но:

> «Мы» —
> произношу я
> безо всякой уверенности.

Несколько лет назад в дискуссии о социальной лирике я предположил, что прежний ее этап тематически исчерпан. Что, возможно, «начнется переход от приватного, частного Я,

мучимого фобиями терактов и войн (а именно эти фобии пока… и подпитывают новую гражданскую лирику), — к некому социально-осмысленному „Я и ТЫ“»[131].

Этого не произошло, отчуждение лишь усилилось.

Виновата в этом, разумеется, не гражданская лирика — она лишь действует, как бортовой самописец. В случае книги Немцева — очень точный и жесткий.

## Музыка рек и дождей

Сергей Золотарев. Книга жалоб и предложений. М.: Воймега, 2015. — 92 с. Тираж 500 экз.

Такое слегка ироничное заглавие больше подошло бы для сборника Иртеньева или Быкова. Жалоб в этой книге нет. Как, впрочем, и предложений.

Что есть?

Всё когда-то садится: голос, солнце, дома…
По ступеням — как птица —
кто-то сходит с ума.

По ступеням, по склонам,
по пологим холмам.
По уступам Сиона…
По головам.

Дождь спускается с крыши
водосточной трубой.
Перезрелые гроздья кишмиша
сходят сами собой…

Таких стихов в современной лирике не так много. Точных и одновременно парадоксальных. Безупречных по технике.

Если у Симоновой чаще всего идет снег, то у Золотарева «своя» погода — дождь. В лучших стихотворениях этой книги льют дожди. «Сезон дождей. В коттеджах сухо…» «Который день как, бросив домино…» «Дождь пошёл. Вопрос: дойдёт ли?..»

Мой бедный город выполнен из цельного
куска воды — горячей и кривой,
жильё связавшей трубами котельными
с центральною системой корневой.

Дожди, как аппараты Илизарова,
поддерживают парки на весу.
А там, где сверху площади базарные, —
колодцев терракотовая армия
осадков ждёт, как приступа, — внизу.

Стихия воды проявляется не только в воде небесной, но и в воде земной. Прежде всего, реках.

В реке вода не заживает долго.
Порезы от гребных винтов и килей
останутся — с наложенными швами
случайной ряби. Свежие — за рыбой —
подводный ветер заметёт следы…

Или:

Это Кашинка. Вроде как мелкая гречка
на воде. Монастырская, постная речка.

От неожиданности и точности метафор порой захватывает дыхание.

Лирика Золотарева традиционна. Сказано это, разумеется, не в упрек. Традиция так же питательна для поэзии, как и эксперимент. Вопрос — какая традиция и как ее трансформирует автор.

Родословное древо Золотарева идет от раннего Пастернака, через неизбежную, но необходимую прививку Бродского. В современной лирике близкую линию разрабатывает Алексей Дьячков (ровесник Золотарева). Разве что оптика у Дьячкова более чувствительна к деталям и палитра поярче, посолнечней.

В работе с традицией существует, разумеется, свой риск. Риск инерции, риск недотрансформированной, недопереплавленной традиции. Нельзя сказать, что стихи Золотарева от него свободны. Иногда слишком слышна интонация Бродского. Порой образы слишком зависимы от пастернаковских. Строки о зимнем саде: «Словно белые санкюлоты / здесь назначили тайный сбор» — мгновенно вызывают в памяти: «Все в крестиках двери, как в Варфоломееву / Ночь. Распоряженья пурги-заговорщицы…» из пастернаковской «Метели». А «…И деревья — белые от страха — / пробуют дорогу перейти» — «И деревья, как призраки белые, / Высыпают толпой на дорогу…». Авторский фильтр должен быть

более мелкоячеистым.

Есть и другая опасность — в той плотной метафорике, когда отдельные точные метафоры, соединяясь, вредят точности всего стиха.

> Замёрзшая вода в колготках снегопада
> стоит, как сирота в песочнице детсада.
>
> И некому забрать её с продлёнки.
> И ножки тонки.

Тончайшая образность разбивается о «песочницу детсада», которая вдруг оказывается в «продлёнке».

Жаль, что в книгу не вошли стихи последних трех-четырех лет. Например, цикл «Город», опубликованный в «Арионе» (2013, № 4). Однако и без них сборник получился представительным. Учитывая, что предыдущий (он же и дебютный) выходил еще в 2000-м, то и этапный. Стоит подольше подержать его в руках, читая и возвращаясь.

Это, впрочем, можно сказать обо всех книгах этого стенда…

*«Дружба народов», 2016, № 3*

# Разрез третий. Поэтический процесс

# Экстенсивная литература 2000-х

В начале — личное. Новое столетие я встречал у себя в Ташкенте с высоченной температурой, с нетронутыми салатами и таблетками у изголовья; ровно в двенадцать добавился колокольный звон (рядом был женский монастырь) и поздравления через громкоговоритель (с другой стороны находилась женская колония).

Так начались мои нулевые. Пошли годы, напоминающие тревожные телефонные номера: «01», «02», «03»… Падали башни, взрывались поезда, рос ВВП, жить становилось лучше, но не веселее.

Правда, была литература.

Девяностые были для меня годами, почти по Боэцию, «утешения философией»: читал философов и жил дальше. Нулевые — хотя философия, конечно, никуда не делась (вон стоит в шкафу) — стали годами «утешения литературой».

Поскольку — перехожу к главному — где-то на границе девяностых и нулевых я окончательно перебрался «…с черного хода в литературу, / где канделябры, паркет и булавки» (Глеб Шульпяков).

Паркета и канделябров в моей литературе, правда, не было (возникли только в конце нулевых, когда взялся за историческую прозу). А булавки были, булавки хорошо помню; и сам на них садился, и другим щедро подкладывал; и все это было прекрасно.

О ней, о литературе нулевых, и пойдет речь. Теперь надеваю очки и начинаю говорить серьезно.

Пара необходимых уточнений.

Первое. Хотя в заглавии заявлена «литература», разговор будет идти главным образом о поэзии. Но и о прозе — тоже: при всем различии путей поэзии и прозы в нулевых, просматриваются некоторые общие тенденции, без упоминания которых обеднеет разговор и о поэзии, и о литературе вообще.

И второе. Литературные периоды плохо укладываются в прокрустово ложе хронологии. Так и «нулевые» несколько выпирают из него, начинаясь, назревая где-то уже в конце девяностых. Когда после августовского кризиса 1998 года, после бомбардировок Белграда, после взрывов в Москве и начался нео консервативный поворот, под знаком которого прошло все последующее десятилетие.

## Немного алгебры

Для затравки предлагаю результаты маленького сравнительного исследования. Я выписал имена живущих русских поэтов, чьи стихи были опубликованы в конце 1997-го, и тех, кто публиковался в конце 2009-го. Сравнил списки и попытался выяснить, изменился ли, и если да, то насколько, «портрет» стихотворца. По двум формальным признакам. По возрасту — что важно с точки зрения смены литературных поколений. И по месту проживания — что дает возможность уточнить географический охват столичными журналами современной русской поэзии.

Для сравнения были взяты три последних номера — октябрьский, ноябрьский и декабрьский за 1997 и 2009 годы четырех «толстяков»: «Дружбы народов», «Знамени», «Нового мира» и «Октября». А также четвертый номер «Ариона», выходящего, как известно, ежеквартально. Эту целевую выборку можно было бы расширить; однако и пяти журналов вполне достаточно.

Итак, поэты, печатавшиеся в октябре — декабре 1997 года:

Максим Амелин, Виталий Асовский, Сергей Бирюков, Игорь Бурдонов, Иван Буркин, Зоя Велихова, Борис Викторов, Татьяна Вольтская, Сергей Гандлевский, Герман Гецевич, Виктор Гофман, Ольга Гречко, Денис Новиков, Ирина Ермакова, Ольга Ермолаева, Евгений Ехилевский, Евгений Карасёв, Владимир Коробов, Владимир Корнилов, Эльмира Котляр, Владимир Кривошеев, Ольга Кучкина, Елена Лазуткина, Владимир Леонович, Лев Лосев, Герман Лукьянов, Светлана Львова, Григорий Марк, Татьяна Милова, Мирослав Немиров, Александра Петрова, Анна Саед-Шах, Юрий Кублановский, Александр Ожиганов, Ольга Постникова, Алексей Пурин, Евгений Рейн, Евгений Реутов, Татьяна Риздвенко, Марианна Смирнова, Тим Собакин, Сергей Стратанов-ский, Владимир Строчков, Татьяна Сырыщева, Дмитрий Тонконогов, Игорь Холин, Ян Шенкман, Игорь Шкляревский.

А вот вторая группа — поэты, опубликованные в октябре — декабре 2009 года:

Тимур Алдошин, Николай Байтов, Гурген Баренц, Наталья Бельченко, Константин Ваншенкин, Владимир Васильев, Вячеслав Васин, Лилия Газизова, Дмитрий Гасин, Екатерина Горбовская, Борис Горзев, Вадим Жук, Натан Злотников, Наталья Изотова, Тамара Искандерия, Вечеслав Казакевич, Геннадий Калашников, Алена Каримова, Михаил Квадратов, Вадим Керамов, Юрий Кобрин, Владимир Колесников, Всеволод Константинов, Владимир Кочнев, Константин Кравцов, Марина Кудимова,

Сергей Кузнечихин, Инга Кузнецова, Марина Кулакова, Вячеслав Куприянов, Ольга Кучкина, Арсений Ли, Лариса Миллер, Юрий Милославский, Станислав Минаков, Валерий Мишин, Рафаэль Мовсесян, Олеся Николаева, Виталий Пуханов, Татьяна Риздвенко, Ольга Родионова, Геннадий Русаков, Анна Русс, Владимир Салимон, Михаил Сухотин, Марина Тарасова, Дмитрий Тонконогов, Илья Фаликов, Адель Хаиров, Олег Хлебников, Юлий Хоменко, Оля Хохлова, Виктор Черкевич, Феликс Чечик, Александр Шуралёв, Хисматулла Юлдашев, Надежда Ярыгина.

Первое, что бросается в глаза, — оба списка почти совершенно не совпадают. Конечно, за двенадцать лет кто-то ушел из литературы. Кто-то (Холин, Лосев, Викторов, Корнилов…) — увы, из жизни. И все же несовпадение двух списков говорит по крайней мере об установке журналов на представление как можно более широкого поэтического спектра, на незацикливание на «своих» авторах. Увеличилось и число имен: 48 — в списке 1997 года против 56 — в списке 2009-го.

Изменилась географическая представленность, если судить по месту проживания авторов на момент публикации. Стало меньшим преобладание авторов из Москвы (с Подмосковьем) — с 62,5 процента в 1997 году до пятидесяти в 2009-м. Несколько «сдал» позиции Питер — с десяти процентов до трех. Почти вдвое сократилась доля русских поэтов из «дальнего зарубежья»: с 17 процентов до девяти.

Возросло число поэтов из других российских городов. Если в списке 1997 года фигурируют только три «нестоличных» поэта (6 процентов), то в 2009-го их уже 15 — более четверти. Увеличилось и «представительство» поэтов, проживающих в бывших союзных республиках. В первом списке значится всего один поэт из «ближнего зарубежья», в списке-2009 их уже пять. Таким образом, толстые журналы стали менее «москвоцентричны», более открыты авторам из российской провинции и из бывших республик.

Причины такой трансформации я попытаюсь определить ниже, пока скажу о втором признаке — о возрастной, поколенческой представленности.

С одной стороны, очевиден уход поэтов самого старшего поколения — тех, кто родился в десятые — тридцатые годы прошлого века. В списке 1997-го они составляли четверть всех имен, а 2009-го — одну десятую.

С другой стороны, затормозился и приход нового поколения: тех, кому на момент публикации еще не было тридцати. В списке 1997-го их шестеро (12,5 процента), а в 2009-го — только трое (5

процентов). Возрос средний возраст авторов — с 48 лет до 52-х.

Должен сказать, что у меня эти цифры, свидетельствующие о некотором «старении» современной русской поэзии в последнее десятилетие (речь, подчеркну, о поэзии, а не графомании — ей, как любви, все возрасты покорны), не вызывают удивления. Мне уже приходилось писать о том, что наиболее яркие поэтические имена нулевых — это, условно говоря, «пятидесятилетние»: Аркадий Штыпель, Андрей Грицман, Борис Херсонский, Ирина Ермакова, Мария Галина, не говоря уже о продолжающих активно публиковаться Николаевой, Кенжееве, Айзенберге и других крупных поэтах той же поэтической генерации[132].

И все же на фоне сетований на активный промоушн «поколения нулевых», на то, что толстые журналы «переклинило» на молодых поэтов (А. Кузнецова) и двадцатилетние заполняют чуть ли не «тридцать процентов журнальной площади» (Я. Шенкман), эти цифры свидетельствуют об обратном.

Я сделал небольшой проверочный тест. Высчитал средний возраст авторов стихотворных подборок в журнале «Воздух» (2007, № 1, 2), который наиболее часто упоминается как один из главных «промоутеров» молодого поэтического поколения.

Но ситуация и здесь оказалась аналогичной. Средний возраст поэтов «Воздуха», разумеется, ниже, но далеко не «молодежный» — 42 года. Достаточно вспомнить из истории литературы, сколько поэтов до этого возраста просто не дожили либо доживали, но уже не поэтами — а прозаиками, критиками, издателями, редакторами…

Что, пожалуй, оказалось некоторой неожиданностью — это цифры, которые я получил, сопоставив списки прозаиков, публиковавшихся в те же самые три последних месяца 1997 и 2009 годов в тех же толстых журналах (кроме не публикующего прозу «Ариона», разумеется).

Хотя в плане географической представленности «прозаические» списки дают совершенно аналогичную картину спискам «поэтическим» (то же сокращение доли авторов-москвичей — с 73 до 58 процентов — и увеличение числа «нестоличных» российских прозаиков и прозаиков из бывших республик), поколенческая представленность обнаруживает совершенно иной вектор. Если средний возраст авторов поэтических подборок возрос с 48 лет в 1997 году до 52-х в 2009-м, то у авторов прозы он, напротив, сократился почти в полтора раза — с 52 до 35 лет. И происходит это как раз за счет прихода нового поколения — тех прозаиков, кому на момент публикации еще не было тридцати. В списке 1997-го их всего 12 процентов; в списке 2009-го — 24, то есть вдвое больше. Напомню: в

«поэтических» списках их доля в два раза же и сократилась (с 12,5 процента до пяти).

Опять же это «омоложение» прозы можно объяснить тем, что более-менее известные прозаики в нулевые имели возможность сразу издавать свои книги, в то время как для молодых, начинающих авторов именно столичный толстый журнал оставался наиболее престижной «площадкой» для предъявления своего текста. (Поэты же, увы, всех возрастов и степеней известности не слишком избалованы издательствами, не говоря уже о микроскопических тиражах.)

Хотя причина, скорее, в общем преобладании прозы в литературе нулевых — аналогично, скажем, тридцатым годам XIX века, когда, как писал Гоголь, «распространилось в большой степени чтение романов <…> и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии».

И последнее, на что наводит сопоставление публикаций 1997-го и 2009-го. Это — крайне незначительное изменение в общей стилистике подборок за двенадцать лет. Здесь я перехожу от количественных данных к вещам менее верифицируемым, однако впечатление по прочтению возникает именно такое.

Можно, конечно, списать это на то, что почти во всех вышеперечисленных журналах поэзией занимаются те же люди, что и в 1997 году, и проблема, следовательно, в консервативности поэтических вкусов «толстожурнальных» редакторов. Или на то, что старшие поэты-«консерваторы» упорно не желают уступать дорогу молодым — как это было, скажем, в литературе семидесятых — начала восьмидесятых. Такой вот «трон старцев, тюрьма молодежи», как пел Щербаков.

И все же, думаю, дело совсем не в консерватизме старших поэтов. И не в каком-то «заговоре редакторов». Наоборот, заметно, что редакторы четырех «толстяков» в 2000-е стали более толерантны к верлибру и поэтическому эксперименту. И что большинство «старших» поэтов как раз более чем сочувственно относятся к поискам и экспериментам «младших» поэтов.

Так в чем же причина?

Настало время предъявить основной тезис этой статьи. Тезис, сформировавшийся у меня за последние несколько лет и подтвержденный и уточненный теперь с калькулятором в руках.

А именно, что русскую поэзию нулевых можно сравнить с непрерывно расширяющейся сферой. Что на смену интенсивному освоению «возвращенной» литературы (прежде всего модернистской) пришел период экстенсивного расширения поэтического поля. И что это расширение не встречало ни политических, ни географических, ни поколенческих, ни

эстетических препятствий.

Теперь постараюсь пояснить этот тезис, начав с перечисленных препятствий; точнее, с их отсутствия.

## Без политики

Для начала стоит вспомнить, насколько активно весь предшествующий «нулевым» период (середина восьмидесятых — середина девяностых) политика влияла на литературу. Когда реабилитация политических имен шла рука об руку с публикацией запрещенных авторов и текстов. Когда вместе с потеплением отношений с Западом пошел поток западной и русской эмигрантской литературы. Когда одновременно с возникновением множества новых партий и организаций шло размножение литературных групп и объединений.

Наконец, когда неолиберальным экспериментам в политике и экономике соответствовал интерес к неомодернистским экспериментам в литературе. Что неудивительно: и неолиберализм в политике, и неомодернизм в литературе базируются на сходных принципах — приоритете индивидуального над коллективным, глобального над национальным, экспериментального над традиционным…

К концу девяностых обе эти парадигмы, и неолиберальная в политике, и неомодернистская в литературе, оказались фактически исчерпанными.

Политика переполнилась пестрой массой образов, слоганов и симулякров, не обеспеченных реальной политической силой; все больше терялось доверие к западной рыночной модели, к Западу в целом; началось отчуждение разочарованных масс от политики.

В литературе, правда, неомодернистский вектор — от умеренного «бродскизма» до самых радикальных экспериментов — не возобладал настолько жестко, как неолиберальный в политике; меньше было и разочарований. Тем не менее последствия экспансии рынка и здесь ощущалась болезненно. Бум коммерческого книгоиздания с его ориентацией на средний, консервативный и примитивный вкус вытеснил неомодернизм и вообще более-менее «высоколобую» литературу из российского и постсоветского книжного и коммуникационного поля. Отсюда ориентированность неомодернисткой литературы девяностых на Запад: на славистов, на грантодателей, на осевших в Европе и США русских литераторов (что зачастую было одним и тем же). Отсюда же — отчуждение отечественного читателя и от коммерциализировавшейся литературы с ее текстами-фантомами и текстами-симулякрами, и от той части неомодернистской

литературы, которая предпринимала попытки как-то встроиться в новый контекст (через перформансную деятельность, выстраивание имиджа — на память сразу приходит Д. А. Пригов[133]).

Сходит на нет политическая востребованность современной русской литературы. В годы «перестройки» литераторы сами активно шли в политику; в девяностые — привлекались в различные политические пиар-проекты. К концу девяностых они оказываются полностью вытесненными из этой сферы звездами эстрады, спорта… Дало о себе знать и отделение литературы от государства — как следствие радикального применения неолиберальной модели с ее идеей минимизации государственного патронажа. Литература села на голодный паек.

В нулевые эта синхронность процессов в литературе и политике в какой-то мере сохраняется, однако уже без «форматирования» со стороны политики; здесь и политика и литература скорее отражают некий общий «дух времени».

В политике происходит переход от неолиберальной модели к неоконсервативной. Угасает партийная борьба, сокращается число негосударственных игроков на политическом поле. Западный вектор слабеет. Предпринимаются попытки вернуть утраченные позиции в зонах прежнего советского влияния — на Ближнем Востоке, в странах «третьего мира», но главное — на постсоветском пространстве. С выстраиванием «вертикали власти» восстанавливаются властные и символические связи Москвы с российскими регионами. Либеральная риторика не отменяется полностью — она вписывается в общий неоконсервативный мейнстрим. Возникает эклектичная ткань, соединяющая в себе разные, прежде несоединимые идеологические посылы.

В литературе происходит нечто схожее.

Прежде всего — исчезновение новых групп, течений, объединений и размывание границ между существовавшими[134]. Размножение литературных журналов и альманахов сходит на нет, равно как и попытки издавать литжурнал в глянцевом формате. Укрепляются позиции старых толстых журналов, но при меньшей, чем когда-либо прежде, политической ангажированности. Несмотря на все связанные с этим издержки, им удается сохранить неолиберальный дух девяностых. В «толстяках» печатаются и либералы, и умеренные почвенники, и радикал-консерваторы; главное — литературный уровень текста.

Восстанавливаются литературные связи Москвы с регионами. Еще в 1999-м Дмитрий Бавильский писал, что «„вся“ поэзия <… > сфокусирована в Москве» — а нестоличная «местная писанина

чаще всего имеет вполне легитимный статус рукоделия»[135].

В конце 2000-х — даже при сохранившихся центростремительных токах, заставляющих литераторов со всей ойкумены перебираться в Москву, — подобного утверждения не встретишь. Что и подтверждают результаты нашего исследования; число текстов нестоличных литераторов на страницах столичных журналов выросло, и выглядят они отнюдь не «рукоделием».

Регенерируются, как и в политике, связи на постсоветском пространстве. Растет интерес к новым именам русской литературы бывших республик[136], равно как и к нерусскоязычным авторам (наиболее очевидное открытие нулевых— Сергей Жадан). Переводы с языков «братских народов» уже не воспринимаются, как когда-то, литературной поденщиной. Многие столичные поэты по собственному почину и зачастую безвозмездно переводят современную белорусскую, грузинскую, узбекскую, украинскую поэзию… А крупные журналы — не только «Дружба народов», которая на этом всегда специализировалась, но и «Октябрь», «Арион», «Новый мир», «Новая Юность» — охотно эти переводы публикуют.

Конечно, можно заметить, что это литературное «собирание земель» — как внутри России, так и на постсоветском пространстве — поддерживалось властью: через новые премиальные институты, проекты, фонды. Но и здесь сложно говорить о «политическом заказе». В том, что столичные «толстяки» стали более внимательны к нестоличной и постсоветской литературам, видится скорее результат встречи двух вполне литературного происхождения тенденций. С одной стороны, естественной усталости столичных читателей и критиков от «московского текста» и интереса к тому, что за пределами МКАД. А с другой — появления новых поэтических сил в российской провинции и в некоторых постсоветских республиках, которые стремились через московские журналы и площадки выйти из провинциального гетто. Все это, разумеется, тоже в какой-то мере политика, но — внутрилитературная, «малая».

Что до «большой» политики, то на протяжении 2000-х литература наименее, чем когда-либо, испытывала ее влияние. Это не означало, что литература сделалась аполитичной. Напротив, в поэзии неожиданно пробилась интересная гражданская лирика[137]. А «политизация» прозы нулевых— с ее военной темой, антиутопиями и «новым реализмом» (который вернее было бы назвать натурализмом, и отнюдь не новым) — вообще заслуживает отдельного разговора.

Но все это опять-таки происходило вне «большой» политики,

без выстраивания с властью привычной схемы «оппозиция — коллаборационизм». Что не исключало отдельной «точечной» оппозиционности и «точечных» же случаев сотрудничества (порой — вполне продуктивного).

Общий климат определялся не этой «точечностью».

Поэтому, как бы мне ни нравилась статья Льва Данилкина «Клудж», с одним ее тезисом не соглашусь: что литература нулевых ждала «звонка Путина» и всячески «семафорила, что она отличается от стандартного шоу-бизнеса, что она готова „остановиться по требованию“ и даже в каком-то смысле мобилизоваться»[138].

Возможно, кто-то такого звонка и ждал; но такие ожидания считалось неприличным проговаривать вслух. Помню на конгрессе Фонда Достоевского (2005) смех, которым зал ответил на призыв одного гиперактивного участника подготовить «обращение к Президенту от имени деятелей литературы» с просьбой «всячески поддержать» и т. д.

И символично, что именно с окончанием десятилетия такие «обращения» пошли буквально одно за другим. То начинается оживленная дискуссия «кому и сколько дадут» — после обещания Путина поддержать толстые журналы. То сам Лев Данилкин выдвигает захватывающие дух проекты огосударствления литературного процесса[139]. То «Независимая» призывает государство взять под контроль книготорговую сеть[140]. И это все серьезно, и никакого смеха в зале уже не слышно.

«Сотрудничество с государством, — успокаивает Данилкин, — не позорный коллаборационизм, а нормальный этап писательского развития, для тех, у кого есть на это энергия»[141]. Но как быть, если энергии, скажем, нет, а талант — есть? Хорошо, когда «два — в одном», когда в одном авторском флаконе соединяются и талант и энергия. (Причем энергия, замечу, специфическая — номенклатурно-пробивная.) Но такое сочетание, как известно, не часто. Чаще встречается талант без номенклатурной энергии. А еще чаще — энергия без литературного таланта.

Конечно, «возвращение» государства в литературу может принести и какую-то пользу — если при этом не произойдет переформатирования под идеологический (неоконсервативный) заказ. А гарантий, что этого не произойдет, что на гребне не окажутся вот эти, с энергией, но без таланта, — увы, нет. «Литература никогда не упустит возможность укусить ту руку, которая ее кормит» (Э. Кернан); от этого редко кто из «кормильцев» в восторге. Единственное, что можно было бы желать, — чтобы были созданы такие условия, например через

налоговые льготы, при которых помогать литературе стало бы выгодно и престижно.

Правда, это уже тема другого разговора и другого — нового, начавшегося — десятилетия. В актив же ушедшего запишу то, что поле политики, власти не выступало препятствием и не «форматировало» экстенсивное развитие литературы — ни административно, ни идеологически, ни, главное, эстетически.

## Без эстетики

Об эстетике стоит сказать подробнее, поскольку расширение литературы нулевых шло не только в разряженном политическом пространстве, но и при отсутствии внятных эстетических концепций.

Это особенно заметно при сравнении с предшествующим периодом. Вспомним лавину, которая обрушилась в конце восьмидесятых — начале девяностых. Эстетические идеи русских философов Серебряного века; Бахтин; новая волна интереса к Лотману, Аверинцеву; психоаналитические, экзистенциалистские, неомарксистские, феноменологические, герменевтические теории… И все это — за какие-то пять-шесть лет. Не говоря уже о работах постструктуралистов и теоретиков постмодернизма, которые продолжали переводиться и выходить все девяностые.

Шло и интенсивное освоение всего этого массива. Это видно по вышедшим в конце восьмидесятых — девяностые текстам философов (К. Свасьян, В. Малахов, М. Рыклин, В. Махлин), филологов (С. Зенкин, М. Эпштейн, А. Эткинд, Т. Венедиктова), литературных критиков и теоретиков (К. Кобрин, В. Курицын, А. Скидан) — называю далеко не все имена. Все это подпитывало и без того активный процесс разделения и брожения в литературе: разнообразные иронизмы, метаметафоризмы, метареализмы, концептуализмы, конкретизмы…

В конце девяностых начинает ощущаться некоторая эстетическая усталость. Возможно, от передозировки — слишком многое потребовалось переварить и продумать. Избыток концепций вызвал их как бы взаимную аннигиляцию, равенство всего со всем, тотальный релятивизм. «Многие испытывают нечто вроде эстетической оторопи», — замечал Сергей Гандлевский[142]. Или — ироничный скепсис. «Я за Тюрчанку из Шираза, сгорая в гибельном чаду, / Отдам и Юнга и Делёза, и Ясперса и Дерриду», как писала Мария Галина.

К концу столетия и поток эстетических идей иссякает. Угасает интерес к деконструкции, слово «постмодернизм» начинает вызывать изжогу — а новые эстетические идеи не

«вбрасываются». Последним заметным веянием в российской филологии и литературной критике в начале 2000-х становится социо-анализ Пьера Бурдье — но он скорее способствовал вытеснению эстетических проблем из литературной дискуссии, подмене их разговором об «институциях» и «символических капиталах»[143].

Оскудевает само поле эстетики; из него просто уходят. Почти одновременно не стало Аверинцева, Бибихина, Чередниченко. Карен Свасьян, одна из ярких надежд конца восьмидесятых, погружается в затяжную антропософию. Владимир Малахов переходит от разработки герменевтических идей к этнологии — где, безусловно, им сделано много, но герменевтическая, «гадамеровская» линия в российской эстетике так и осталась лишь намеченной. После ряда ярких исследований, соединявших психоанализ с дискурсивным анализом Фуко, все реже публикуется Александр Эткинд[144]. Михаил Эпштейн озаботился спасением русского языка и начал в изобилии творить новые слова — порой любопытные, однако в целом отдающие химическим вкусом бульонных кубиков из гуманитарной помощи. Действительно же интересные идеи Эпштейна, вроде изобретения некой новой дисциплины — скрипторики[145], остаются слегка набросанными, словно автор сам успевает потерять интерес, едва высказав их.

И почти гласом вопиющего в пустыне звучали в середине «нулевых» призывы В. Новикова к филологам перейти от «гносеологического скепсиса к риску гипотез, от констатаций к идеям, от ценностного релятивизма к личностной эстетической деятельности»[146]. Я, правда, не совсем понимаю, что это за зверь — «личностная эстетическая деятельность»; похоже, речь идет о создании эстетических моделей, теорий, концепций. А это уже действительно нечто из Красной книги нулевых — если какие-то концепции и выносились на обсуждение, то, скорее, пытающиеся обосновать полную относительность и в конечном счете ненужность эстетической рефлексии. Кроме подновленного и загримированного марксизма в виде социоанализа Бурдье, явилось еще подновленное шпенглерианство, возвещающее закат и конец искусства, литературы и вообще всего и всяческого творчества; я имею в виду теории композитора В. Мартынова[147]. Хотя на фоне общего «молчания эстетики» и эти идеи могли вызвать даже некоторый резонанс.

Я не хочу сказать, что существование литературы без вбрасывания в нее новых эстетических теорий, без их конкуренции — обязательно плохо. Порой литература даже страдала от избыточной эстетизированности. Как, например, в

двадцатые годы XIX столетия, когда обилие эстетических схем лишало критиков необходимой непосредственности восприятия, — что, кстати, стало одной из причин недооценки Пушкина. И все же именно периоды интенсивного создания эстетических концепций и теорий были одновременно периодами «бури и натиска» в литературе: возникновения и соперничества литературных течений, школ, направлений.

В нулевые, с их эстетической (и политической) индифферентностью, новых групп и направлений не возникло, а прежние либо мирно кончили жизнь эвтаназией, либо продолжают чисто номинальное существование. Групповая литературная идентичность уступает место «сетевой» (калькируя английское *networking*). Например, «липкинской» — среди участников семинара в Липках, или «дебютской» — среди лауреатов этой премии. Или — «региональной», поскольку в начале 2000-х были заметны «…многочисленные попытки декларировать единство и специфичность регионального литературного пространства» (Д. Кузьмин)[148]. Например, Перми, Владивостока, Ташкента… Что отчасти находит подкрепление в интересе современных гуманитарных наук к проблеме специфичности места, ландшафта[149]. И все же, будучи причастным к одному из этих концептуальных усилий — к попыткам сформулировать специфику «ташкентской поэтической школы», — вынужден признать крайнюю сложность и проблематичность этой задачи. Дело приходится иметь с объектом («местом»), для «внутреннего наблюдателя» интуитивно ясным, но ускользающим от описания, от эстетической проявленности.

Так что прежняя парадигма, расфасовывающая поэтов по направлениям и группам, уже не срабатывает. В разговоре о стихах более важным становится другой путь. Не волюнтаристски-дедуктивный, а — умеренно-индуктивный, от частного — к общему. Вчитаться в поэтический текст; дать прозвучать самому стихотворению, микшируя собственный комментаторский голос.

А что до течений и групп…

> Каюсь, что я в литературе скептик, чтоб не сказать хуже, — и что все парнасские секты для меня равны, представляя каждая свои выгоды и невыгоды.
>
> Ужели невозможно быть истинным поэтом, не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком?

Пушкин. Письмо к издателю «Московского вестника». Что тут

еще добавить?..

## Без Запада

В восьмидесятые — девяностые поток переводимой западной классики XX века (как и поток философии и эстетики) еще создавал впечатление сохраняющейся избыточности, жизненности западной литературы. Да и хронологически те десятилетия еще были ближе ко временам «классиков». Элиот, Паунд, Целан, Сартр, Ионеско, Бёлль… Все это виделось еще где-то рядом, на расстоянии одного-двух поколений. Казалось, Запад так и будет оставаться экспортером новых литературных течений и имен.

С конца девяностых литературная ориентация на Запад заметно ослабла. Как, отчасти, и в политике — но без ее воздействия; просто общий вектор. И причина этого не только в России и ее возросшей закрытости, но в тех процессах, которые происходят на Западе. Как пишет в своей книге «Мир без смысла» — интеллектуальном бестселлере девяностых — Заки Лаиди, на Западе после окончания «холодной войны» возник «кризис смысла». «Мы не имеем в виду под этим начало шпенглеровского заката Запада, который так часто провозглашался и столь же часто отменялся», — поясняет Лаиди; речь о неспособности нынешнего Запада обосновать универсальность собственных оснований, порождать новые смыслы в отсутствие внешнего врага. «Источники смысла и исторически наличные модели оказались исчерпанными»[150].

В литературе это ощущается особенно остро. Наиболее заметные и переводимые западные прозаики «нулевых» — Коэльо, Браун, Буковски, Бегбедер… — в русском литературном сообществе вызвали неоднозначную, скорее скептическую реакцию. Что касается западной славистики — того ее сегмента, который занимается современной русской литературой, — то, несмотря на отдельные исключения, уровень шестидесятых — восьмидесятых годов прошлого века ею безнадежно потерян. «Запад», его университетские, писательские, издательские и премиальные институты перестают восприниматься как важный источник легитимизации для русского литератора.

Эту девестернизацию русской литературы 2000-х можно оценивать по-разному. Можно считать ее признаком провинциальности и низкой конкурентоспособности на мировом литературном рынке. Можно — естественной «протекционистской» реакцией на размывание национальных литератур. Главное, что после вестернизационной эйфории конца восьмидесятых — девяностых, затронувшей литературу не в

меньшей степени, чем политику, пришел период более критичного, холодного взгляда на Запад.

Что касается поэзии, то тезис о ее застое на Западе вообще стал общим местом российской литкритики нулевых. Как несколько категорично высказался Леонид Костюков: «Возникает впечатление, что большая часть чудесных находок уже в прошлом, что русское стихосложение (а вслед за ним — и поэзию) ждет скучная старческая общеевропейская судьба»[151].

Это утверждение, правда, вызвало полемический ответ на сайте *OpenSpace*:

> Подобные утверждения о состоянии мировой или европейской поэзии <…> почти всегда произносятся именно так, впроброс, как если бы аргументация была излишней. Между тем хотелось бы по крайней мере представлять себе степень осведомленности критика (вообще критика, не именно Леонида Костюкова, который далеко не одинок в подобном отношении к мировому контексту) о происходящем в актуальной франко-, немецко- и англоязычной поэзии, не говоря уже о поэзии польской, хорватской или португальской. Если это представление составлено по редким, случайным (и, увы, далеко не всегда адекватным) журнальным публикациям, говорить не о чем. Если же автор действительно знаком с текстами Ингер Кристенсен, Бориса Билетича, Леса Мюррея, Пола Малдуна, Димитриса Яламаса и Казимиро де Брито (здесь могли быть и другие имена), то хотелось бы какого-то более подробного, что ли, разговора о том, чем эти стихи такие уж старческие, скучные, недопоэтические и др.[152].

Благодарю анонимного автора: по его «наводке» я внимательно прочел некоторые доступные в Интернете тексты (как оригиналы, когда позволяло знание языка, так и переводы) названных поэтов. А прочитав — прилива энтузиазма не испытал. Как не испытывал его и до этого, читая современных западных поэтов, слушая их выступления… Нет, я совсем не считаю эти тексты «недопоэтическими». Причина в данном случае не в качестве и не в «старчестве»[153]. А в крайне незначительном поэтическом влиянии этих имен — на месте которых, как совершенно справедливо замечает опенспейсовский обозреватель, «могли быть и другие имена». Представьте, чтобы можно было в литературной критике начала 1820-х, упомянув Байрона и Гёте, сказать: ну, здесь могли быть названы и другие имена… Спорили о другом: лучше Байрон Шекспира или хуже (Кюхельбекер

настаивал: хуже). Или в 1890-е годы, когда, например, молодой Густав Шпет, как он признавался, сначала полюбил Верлена, после Верлена — русских символистов и только потом — Пушкина.

Правда, бывали в русской поэзии времена, и довольно длительные, когда поэтический «экспорт» с Запада был почти равен нулю. К примеру, между 1830-ми и 1890-ми — как раз между Байроном с Гёте и французскими символистами. Когда имен в немецкой, французской, английской поэзии было достаточно — Имени не было. Что не стало фатальным для русской поэзии — она также претерпевала этап экстенсивного развития, обновляясь за счет освоения прозы, бытового языка, фольклора… Это, конечно, не значит, что знакомство с современной западной и вообще — мировой поэзией сегодня не обязательно. Напротив. И если тот же *OpenSpace* начнет публиковать краткие сюжеты о современных западных (восточных, южных…) поэтах — я первый сниму шляпу[154]. Пока же — по крайней мере, в отношении прошедшего десятилетия — я вынужден констатировать минимальное влияние современной западной поэзии на русскую. Хорошо это или плохо — другой вопрос.

## Без Бродского

И наконец, последнее «без».

В 1996 году ушел Иосиф Бродский. Ушел, оставив нулевые без поэта № 1 и с непрекращающимися спорами о себе, своей роли, о следах своего влияния на того или иного автора.

«С уходом далеко не каждого даже великого поэта остается ощущение глобальной завершенности, — пишет Игорь Шайтанов. — Все бывшее до себя завершил < … > Пушкин („наше все“). Потом эта идея возникла со смертью Блока…» Третьим в этом ряду стоит Бродский — именно ему выпало «быть завершителем», «завершить столетие, до конца которого он немного не дожил»[155].

Как должно житься литературе после ухода «завершителя»?

Наверное, неважно, мелко, второстепенно. Наверное, с большим количеством эпигонов. Без новых проблесков.

К счастью, этого не происходит. После Пушкина появляется Лермонтов, потом Фет, Некрасов… Не эпигоны, не так ли? После смерти Блока приходит Заболоцкий, Вагинов, обэриуты. Я уже не говорю об акмеистах и футуристах, появившихся еще при жизни Блока.

Дело в том, что рядом с поэтом-завершителем оказывается

поэт-начинатель. Значительно уступающий «завершителю» не столько в степени известности среди современников (это как раз необязательно), сколько по своему дару, по мастерству, по уму и вкусу. И все же именно благодаря его странноватым, почти на уровне графомании, какофонии стихам литература «справляется» с уходом поэта-завершителя. Появляются авторы вполне оригинальные — и оригинальные во многом благодаря тому, что, искренне восхищаясь Пушкиным, сумели усвоить и уроки Бенедиктова. А преклоняясь перед Блоком — проштудировать Хлебникова.

Собственно, имена названы. Закрывающий Пушкин — открывающий Бенедиктов. Да, читать Бенедиктова невозможно. Скажем, «Наездницу» (1835):

Люблю я Матильду, когда амазонкой
Она воцарится над дамским седлом,
И дёргает повод упрямой ручёнкой,
И действует буйно визгливым хлыстом.
<…>
И носится вихрем, пока утомленье
На светлые глазки набросит туман…
Матильда спрыгнула — и в сладком волненьи
Кидается буйно на пышный диван.

Но именно Бенедиктов распахнул поэтический язык для «бытового, непрепарированного слова» (Л. Гинзбург). Для той сверхэкспрессии, которую Пушкин бы никогда себе не позволил. И мимо Бенедиктова почти никто из поэтов второй половины XIX века не смог пройти. Начиная с Лермонтова — у которого, как заметил еще Шевырёв, чувствовалось влияние как Пушкина, так и Бенедиктова. И — через Некрасова, который начинал как подражатель Бенедиктова, — завершая, возможно, Андреем Белым и Пастернаком. И, разумеется, Игорем Северяниным (а через него — на нашего современника Воденникова). А некоторые строки Бенедиктова и сегодня звучат вполне свежо:

А вот «В тёмном лесе» — Матрёна колотит.
Колотит, молотит, кипит и дробит,
Кипит и колотит, дробит и молотит.
И вот — поднялась, и взвилась, и дрожит…

Следующая пара, на мой взгляд, более очевидна: завершитель Блок — открыватель Хлебников. Как писал еще Мандельштам, «…

вся поэтика девятнадцатого века — вот границы могущества Блока»; а о Хлебникове — что «он наметил пути развития языка»[156].

Для чтения Хлебников почти непригоден и невозможен:

> Вши тупо молилися мне,
> Каждое утро ползли по одежде,
> Каждое утро я казнил их —
> Слушай трески, —
> Но они появлялись вновь спокойным прибоем…

И невозможен не в силу «авангардности» или пресловутой зауми — а из-за резкого расширения поэтического языка. За счет неологизмов, глоссолалий, ритмических сломов, парадоксальных рифмовок. С чем сам поэт часто не мог совладать и что оставляло впечатление — как и в большинстве стихов Бенедиктова — гениального черновика. Так оно в принципе и было. Чистовики писали уже другие.

И наконец, последняя пара.

Завершающий Бродский — открывающий Айги.

Я не отношусь к поклонникам Геннадия Айги. Отталкивает и не всегда мотивированная фрагментарность, и некоторая примитивность сравнений, и поминание Бога где надо и не надо, и какая-то серьезность, почти торжественность тона:

> дорога всё ближе поблескивает: будто поёт
> и смеётся!
> легка — хоть и полная — тайн
> словно всё более светится светом её
> Бог — долго-внезапный!.. — о пусть
> не споткнется — и пусть доберётся
> до брошенной деревушки!
> ласточки реют — светясь
> словно воздушная — всё ближе над полем
> веет — теперь уже чем-то «домашняя»
> дорога — как шёпот!
> как чье-то дыхание
> в дверь

Читать Айги — почти невозможно. Учиться у Айги — почти необходимо. Айги произвел еще одно важное расширение русского поэтического языка. Впустил в него пустоты, молчание, пробелы между словами, которые оказываются важнее самих

слов.

Соглашусь с Дмитрием Бавильским:

> Идеальный поэт будущего (если он возможен) соединит в себе, быть может, неоклассическую ясность с синкопированным ритмом Айги[157].

В нулевые такой поэт не возник. Однако вектор — движение от «здорового классицизма» Бродского к минимализму, усечению строф, попыткам заставить «работать» бумагу — заметен у многих поэтов.

## В итоге

Без притока молодых имен. Без политики. Без эстетики. Без Запада. Без Бродского.

С чем она тогда — литература нулевых? Куда шло и к чему привело это несдерживаемое экстенсивное расширение, графически подчеркнутое двумя нулями?

Вернемся еще раз к спискам, с которых начался разговор. Еще раз — уже без «задних» статистических целей — проглядим имена…

В списке 1997-го можно заметить и дебютную «толстожурнальную» публикацию Максима Амелина — со стихами о комете, которые стали своего рода визитной карточкой поэта («Гневной богини ожившая статуя, / светлая вестница зла! / Что ты еще предвещаешь, хвостатая? / что на хвосте принесла?»). Там же — одна их первых публикаций Ирины Ермаковой — чье широкое признание пришлось уже на вторую половину нулевых. У других поэтов — например, Владимира Строчкова, Алексея Пурина, Сергея Бирюкова — новое десятилетие по публикациям (их числу и «наполнению») не сильно отличалось от предыдущего. Что тоже неплохо. Реже, к сожалению, стали слышны голоса Татьяны Миловой и Яна Шенкмана (как поэта — в последнее время, увы, и как критика).

О том, что «открывает» список конца 2009-го, говорить еще, разумеется, рано. Можно лишь радоваться стихотворным удачам — которые в 2009-м, как и в 1997-м, как и всегда, наверное, — «единственная новость, которая всегда нова».

Я рад за Ингу Кузнецову («Новый мир», 2009, № 9), которая после перерыва вышла с новыми стихами — «заговаривающимися», с парадоксальным ассоциативным рядом:

> я мама и мамонт а шкура у меня внутри
> снаружи стекло не дотрагивайся смотри

всё то что я чувствую вспыхнет бегущей строкой
а зверь из меня никакой
сама и не знаю как вывернутая наружу
косматa стеклянна я вынесла жар и стужу
и не раскололась и не вымираю с ребёнком играю
пока протираются линзы и чистятся ружья

Или отмечу новый стихорассказ Юлия Гуголева («Октябрь», 2009, № 10), почти весь выросший из странноватого созвучия «Россолимо» и «Иерусалим»:

Есть на Россолимо тихий двор,
там всегда цветы зимой и летом,
есть там и автобус и шофер,
но рассказ мой будет не об этом…

Или подборку Анны Русс («Новый мир», 2009, № 10), на грани песни, с включением эстрадных штампов, интонаций, но так, что в итоге это становится поэзией:

Трубка, прости, я не могу тебя снять
Вон, глядь, мой любимый пошёл
Мой пустоглазый, глядь
Переступает ногами сердце моё отнять
Сердце моё распять, разбить и разъять
Переступает ногами всё у меня отобрать
Прости, телефон, я сейчас не могу тебя взять
Вон пошел мой любимый, глядь…

Я не хочу сказать, что в этих стихах слышны «интонации нового века» (Л. Костюков). Я просто выбрал — почти наудачу — несколько интересных, на мой взгляд, текстов. И мог бы, разумеется, сказать о них больше, да и имен мог бы назвать поболе из списка. (А сколько еще публикаций за пределами списков…)

Мало ли это? Для меня — достаточно.

Конечно, хотелось бы еще и новых течений, литературных манифестов. Большего числа молодых имен, идущих не в прозу, а в поэзию (профессиональную). Новых эстетических концепций…

И чтобы в час ночи тебя будили телефонным звонком (как Мандельштам Эйхенбаума, сообщая о Вагинове): «Появился Поэт!»

Хотелось бы. Но и с нынешней поэзией — экстенсивной, расширяющейся, захватывающей прозу и интересно с прозой взаимодействующей, с интересно сочетающей верлибр и силлаботонику, с демонстрирующей предельное разнообразие стилей и голосов, — мне пока не скучно. Что до перемен… Я подожду.

*«Новый мир», 2010, № 7*

# Дождь в разрезе

***О поэтах, премиях и манифестах 2011 года и многом другом***

Предложение написать этот обзор я получил при следующих обстоятельствах: сидел с промокшими ногами в редакции «Знамени» и отогревался чаем. За окном лил дождь. Дождь был холодным, чай был горячим. В этот момент, когда журнальный чай входил в организм, взбадривая и согревая (критики тоже мерзнут), и была произнесена ключевая фраза «обзор поэзии за год». Я скосил глаза в окно и подумал, что написать такое — все равно что написать обзор этого дождя. Прорецензировать каждую каплю. Отдельно упомянуть каждую тучу. Заглянуть под каждый зонтик. Не сесть при этом в лужу… К счастью, выяснилось, что такого подробного обзора от меня не ждут (я с облегчением глотнул чай). Достаточно выделить основное. Нащупать тенденции и стереть случайные черты. То есть — обозреть дождь не как сумму капель и луж, а как бы с точки зрения Гидрометцентра. Такой-то атмосферный фронт. Такие-то воздушные потоки; направление, скорость. Наблюдавшиеся аномальные явления.

Я допил чай и согласился.

Итак, в 2011 году в современной русской поэзии, как обычно, шел дождь…

## События

То есть засухи не было. Как, впрочем, и сильных заморозков.

Но выделить нечто важное, «характеристичное», оказалось сложно. Ничего похожего на: «Прошедший год утешил нас за безмолвие 1823-го» — если вспомнить «Взгляд на русскую словесность…» Бестужева-Марлинского. Ни 2010-й безмолвием не отличался, ни 2011-й особых утешений не принес. Как и разочарований.

Перемотав пленку, прокрутим видеоряд года. Прошу простить, если кадры будут мелькать слишком быстро. Это не ускоренный просмотр, так оно и вправду мелькало. Итак.

Зима, Дед Мороз, запах хвои; блестя на солнце, снег лежит. Затактом года была попытка выставить «Новый мир» из здания, которое он занимает, а само здание выставить на торги. К счастью, журнал остался где был, отдышался и в январе уже

вручал свою «Anthologia» Сергею Стратановскому, Александру Кабанову и Алексею Цветкову. Неделей раньше объявлялись ежегодные премии «Знамени»; за лучшую поэтическую подборку (даже две подборки) получил Максим Амелин. Прошли, по снежку, два фестиваля: пятый фестиваль актуальной поэзии «М-8» в Вологде и Зимний фестиваль в Самаре.

Но вот рождественские свечи задуты, пыльные гирлянды сняты; в московские (и прочие) особняки врывается весна нахрапом. Первого марта поэт Всеволод Емелин вызван в ГУВД Москвы; заведено дело; повод — текст Емелина, выражающий «пренебрежительное отношение к инородцам». Мнения поэтсообщества разделяются. Одни говорят — так и надо (Емелину), другие — так и надо («инородцам»), третьи — так и надо (нам всем): сегодня Емелина — за «инородцев», завтра, может, — и нас за что-нибудь смелое (Би-би-си, слава, Нобелевка). К счастью, кто-то наверху догадался, что «так не надо», и дело мягко растворилось в таянии снегов. А там уже подоспела раздача весенних слонов. Поэтическую премию «Дружбы народов» получил Александр Ревич. Поэтическую «Русскую премию» — Наталья Горбаневская, Борис Херсонский и Ольга Дашкевич. Наконец, премию «номер раз», «Поэта», вручили Виктору Сосноре, что несколько отвлекло поэтов от весенних хороводов и игрищ и вызвало половодье комментариев, по-весеннему бурных. Завершилось все чередой майских фестивалей. Шестые «Киевские лавры», восьмые «Петербургские мосты» (с бо́льшим, чем обычно, размахом), восемнадцатый фестиваль свободного стиха в Нижнем Новгороде и новосибирский фестиваль экспериментальной поэзии «Experiences-2011. Напряжение». На этом напряжении весна и закончилась.

Лето. Поэты разбредаются по дачам, лежат пузом на песке или жарятся в городе и катают во рту ледяное пиво. Литературный процесс делается мягким и противным, как воск, и на время приостанавливается. На все лето один премиальный сюжет — вручение «Московского счета» Владимиру Гандельсману за «Оду одуванчику». Два фестиваля: девятое калининградское «СлоWWWo» и пятый русско-грузинский фестиваль, называвшийся в прошлом году «Сны о Грузии» и вызвавший даже какую-то полемику. Между тем, фестиваль — учитывая кафкианство нынешних российско-грузинских отношений, — незаурядный. Много поэтов хороших и разных; разных — побольше; но, как делились завсегдатаи фестиваля за бокалом грузинского вина с забытым названием, доля «разных» с каждым годом уменьшается, а хороших растет, так выпьем за это.

Осень, поэтический воск затвердел, роняет лес какой-то там

убор, стихотворцы выползают из летнего анабиоза. Девятый Волошинский фестиваль в Коктебеле в сентябре, седьмое Московское биеннале поэтов в октябре, шестой екатеринбургский «ЛитератуР-Рентген» — в ноябре. Коктебель, разумеется, *belle*, хотя и мужского рода. Главное — отрешиться от пляжно-шалманной воронки вокруг Волошинского дома, памятничка Волошину, похожего на карликового Нептуна, и прочей курортной пошлости, в которой организаторы, разумеется, неповинны. В остальном — все интересно, богемно, но без шлепанья виноградной кистью по физиономии и почти без традиционных для коктебельских послезастолий желудочных проблем. Привычно прошло и Московское биеннале. Все так же дельно и остроумно вел церемонию открытия Евгений Бунимович. Все те же лица в зале. Все такие же неизбежные заморские гости: один прочел про русский мороз, другой — про московскую проститутку, третий, совсем из Африки, — что-то про пальму. То же столпотворение на фуршете, закончившееся, как передают, потасовкой (сам не видел — сделав пару бессмысленных кругов с тарелкой, поспешил к выходу)… Нет, нельзя сказать, что на протяжении всей своей истории Биеннале — главный поэтфестиваль нулевых — оставалось одним и тем же. Менялся оргкомитет, добавились замечательные Файзов и Цветков. Появлялись какие-то экзотические мероприятия. Вечер поэтов с черепно-мозговой травмой. Поэты в зоопарке. Но уже в 2009-м стала чувствоваться какая-то инерция. Ощущение, которое на биеннальных мероприятиях прошлого года только усилилось, возможно — только у меня…

Однако довольно о фестивальной теме. В копилку осенних событий можно добавить программу «Вслух» на «Культуре» (первый серьезный разговор о современной поэзии на телевидении). И две осенние молодежные премии. «Дебют» в поэтической номинации получил Андрей Бауман. «ЛитератуРРентген» — Ксения Чарыева, а в номинации «Фиксаж» — Виталий Кальпиди, «за создание мифа» (какого, интересно?). А впереди еще премия Белого, но это уже будет после того, как обзор уйдет в редакцию… Наше слайд-шоу заканчивается.

Что осталось за мерцаньем кадров? Пожалуй, самое главное: стихи, публикации. Собственно, события — в отличие от мероприятий, акций и происшествий.

Тут как раз и оказываешься в зоне этого самого проливного дождя. Если идти снизу вверх, от стихийного стихотворчества и самопубликации масс, — к изданиям с жестким редакторским фильтром, то за год публикуется… Более трех с половиной миллионов стихов в год на сайте «Стихи. Ру» (*stihi.ru*). Около пяти

с половиной тысяч — на сайте «Поэзия. Ру» (*poezia.ru*). Около четырехсот — в одном толстом литературном журнале; во всех «толстяках» в год подойдет к десяти тысячам. В специальных поэтических журналах («Арион», «Воздух», «Дети Ра», «Интерпоэзия») — еще приблизительно три тысячи. И это — еще без подсчета стихов, выкладываемых в «живых журналах» и «физиономных книгах», на сайтах и порталах. Без тех, которые публикуются в сборниках, альманахах и всяческих антологиях.

Если считать только редактируемые книжные серии, то тридцать с чем-то сборников в год. Так, в прошлом году в «Русском Гулливере» вышли: Аристов, Горбаневская, Земских, Калинина, Межирова, Остудин, Самарцев, Симонова, Херсонская, Шапиро, Штыпель. В «Воймеге» — Василевский, Волков, Королёв, Макушинский, Новикова, Сучкова, Хоменко, Чемоданов, Хромова. В «НЛО» — Азарова, Барскова, Давыдов, Месяц, Порвин, Тимофеев. В «Воздухе» — Верницкий, снова Горбаневская и Птах. В «Новом издательстве» — Фанайлова и Юрьев. В серии «Классики XXI века» — Науменко, в серии «Vers libre», которую начало выпускать издательство «Самокат», — Лукомников (Бонифаций). Вне серий по книге выпустили Алёхин, Амелин, Кабанов, Херсонский. Не исключено, что-то упустил. Но в целом — такая картина.

Теперь можно перейти к более спокойному, хотя и сжатому рамкой обзорного жанра разговору. О поэтах. О премиях (не как таковых, а как о «диагнозе»). О дебютах. О тенденциях.

Начнем с поэтов.

## Поэты

Самый простой путь — еще раз перечислить, но уже в рядок, всю дюжину поэтов-лауреатов прошлого года, с Виктором Соснорой в первом ряду. Или отослать к списку поэтов, выпустивших сборники.

Делать я этого не буду — не потому, что эти списки не кажутся мне непредставительными (вполне представительные), а потому, что вообще испытываю недоверие к спискам и подсчетам поэтов. «Один говорит: — поэтов пять шесть / другой говорит: — шестьсот» (А. Очиров). Дмитрий Бак пишет о «ста поэтах начала столетья».

Проблема и в том, кого, собственно, считать поэтом.

Точнее: когда автора уже считать поэтом, даже если его тексты пока не очень сильны. И когда его еще можно считать поэтом, даже если его тексты слабее (или «ни теплее, ни холоднее») тех, что он писал прежде. В первом случае звание

поэта — чаще, аванс в счет будущих заслуг; во втором случае — рента с прежних.

Условно говоря, первый случай — премия «Дебют», второй — премия «Поэт». Хотя про большинство лауреатов «Поэта» не скажешь, что они живут прежними поэтическими заслугами; хватает и нынешних. И все же дискуссии вокруг обеих премий наводят на размышления. Не о справедливости присуждений, и не о премиях как таковых. О том, что такое поэт сегодня.

Вручение прошлогоднего «Поэта» выявило острый дефицит того, что принято называть прижизненной канонизацией. Дефицит ресурсов для этой канонизации. Современная поэзия отделена от государства, и это хорошо: нет придворных поэтов. Отделена от школьной программы, что тоже, отчасти, хорошо: она не насаждается, не опошляется свежемороженными фразами из методичек. Отделена от широкого читателя. И в этом, возможно, тоже есть какая-то сермяжная правда, она же посконная, домотканая и кондовая. Но в итоге звание поэта, и без того всегда несколько сомнительное, теряет какой-то смысл. Даже написанное с большой буквы и подкрепленное солидным денежным обеспечением.

Напомню, что одиннадцать лет назад прошлогодний лауреат, Виктор Соснора, уже был лауреатом другой, не менее крупной по тем временам премии: имени Аполлона Григорьева. Вручала ее тогда Академия русской современной словесности («Поэт» вручает Общество поощрения русской словесности). Денежный эквивалент «Григорьева» составлял двадцать пять тысяч долларов, что в ценах того времени почти эквивалентно нынешним пятидесяти тысячам «Поэта». Наконец, премирование Сосноры тогда тоже многих удивило. Вячеслав Курицын даже печатно это удивление выразил: мол, лауреат — «скорее фигура историческая, нежели актуальная»[158].

Нет, сам я отношусь к творчеству Сосноры скорее с симпатией. Еще в конце восьмидесятых, старшеклассником, набрел в домашней библиотеке на его сборник; прочитал, перечитал, понравилось. Особенно «Мальчик и ворона» («Так мальчик вел беседу, / отвечая / на все свои вопросы / и вороньи…»). Дело, повторюсь, не в Сосноре. В первом номере «Воздуха» за 2011 год, например, — славословия Николаю Байтову, по традиционному для «Воздуха» формату. Вначале «Объяснение в любви» Байтову (объясняется Л. Костюков), потом стихи самого предмета любви, потом, в роли пионеров с гвоздиками, несколько поэтов с «откликами». Да, еще интервью с Байтовым. Причем все участники этой «апофеозы» — авторы вполне достойные. И говорят умное — а не юбилееобразную

жижу. А читаешь все это с чувством неловкости, как и обсыпанную черным сахаром «Поэт»-ическую книжку Сосноры. Да, стихи были. И книжка у Байтова была замечательная, «Равновесие разногласий», двадцать лет назад. И теперь стихи у Байтова не сказать, что плохие. Плохие — это те, которые нельзя писать. А неплохие — те, которых можно было бы не писать.

Тема поэтического старения — тяжелая тема. В приличном обществе о ней не говорят. Она воспринимается как бестактный намек: «дескать, зажились». Или в более иезуитской форме: «дайте дорогу молодым». Я сам несколько раз писал о том, что наиболее яркие поэтические имена, заявившие о себе в нулевые, — поэты, условно говоря, «старшей лиги»: Аркадий Штыпель, Борис Херсонский, Ирина Ермакова, Мария Галина (не говоря уже о продолжающих писать и публиковаться Чухонцеве, Кушнере, Кенжееве, Николаевой, Айзенберге…). Речь не об отдельных персоналиях — речь даже не о Сосноре или Байтове. Речь о тенденции. Как заметила Наталья Иванова:

> Жизнь поэта — как жизнь — теперь длится долго. Иногда слишком долго, и он продолжает писать стихи, которые очень хорошо умеет писать[159].

Старение — объективный и недавний факт современной поэзии. Профессиональной, разумеется. И об этом нужно научиться говорить.

Как и о другой неудобной теме, с которой тесно связано премирование поэтов. О неоплачиваемости — сегодня — поэтической профессии. Когда премия оказывается единственной формой более-менее адекватного материального вознаграждения для поэта[160]. Поскольку поэтических же премий, имеющих денежное выражение, и десяток не наберется, понятно, откуда возникает этот не объяснимый только вкусовыми соображениями ажиотаж. Которого, может, и не было бы — если бы вместо, например, премии «Дебют» существовали бы стипендии для молодых поэтов, как это практикуется, но без всякого пафоса, в некоторых европейских странах. Пусть получали бы они их на той же конкурсной основе, но без медийных и сетевых вибраций, которые неминуемо возникают там, где произносится слово «премия», да еще с аппетитным эпитетом — национальная, международная, всепланетная… А кроме премии «Поэт» существовала бы система персональных пенсий для крупных поэтов. *Honoris causa*. И тут ни у кого язык не повернулся бы сказать, что поэт А уже лет десять, как ничего не пишет, а В — столько же, как впал в самоповтор, а С — ищет новую манеру, но нам ближе «прежний С». Не нравится слово «пенсия», отдает

собесом? Хорошо, но в таком случае не нужно удивляться, если эту функцию — чем дальше, тем больше, будет выполнять премия «Поэт». Что и лауреат-2012, если не случится форс-мажора, тоже будет не лермонтовских лет, и даже не блоковских.

Ту же тенденцию «поэтического старения» продемонстрировала в 2011 году и молодежная премия «Дебют»: максимальный возраст для претендентов был сдвинут с 25 до 35 лет. Можно, разумеется, усомниться и в цифре «двадцать пять», как это в свое время сделал Алексей Алёхин — напомнив, сколько русских поэтов к этому возрасту уже заявили о себе[161]. Но решение премиального комитета по-человечески понятно: устали люди от наплыва пубертатной графомании, захотелось и чего-то взрослого. В итоге поэтический «Дебют» получил тридцатипятилетний питерский поэт Андрей Бауман. Не зря возрастную планку передвигали.

Как и в случае с «Поэтом», о(б)суждать решение жюри не буду. Тем более что стихи Баумана — из той серии *неплохих*, ругать которые не за что.

> Вечерний свет, такой же, как в начале,
> на птичьем золотящийся крыле,
> идёт босыми юными лучами
> по тёплой, чуть дымящейся земле.
>
> И движутся, согреты силой вольной,
> сердца за солнцем вслед, воскрешены
> в просторный воздух этой колокольной —
> чуть дымчатой и влажной — тишины[162].

И все же чувствуешь, что все эти «согретые сердца» и «золотящиеся крылья» и прочие поэтические красоты были бы более естественны, и даже трогательны, у какого-нибудь двадцатилетнего дебютанта. Или инфантилизация поэзии — обратная сторона ее старения?

Мысленно перебирая недавние дебюты, думаю, что все же — нет. И дело не в возрасте. Зрелость может приходить в двадцать, может — в сорок (чаще — где-то между). Несколько примеров.

Алексей Порвин (1982 г. — пишу год рождения, в разговоре о дебютах это немаловажно), заявивший о себе в 2009-м книжкой «Темнота бела». В прошлом году обжился и в «толстожурнальном» пространстве. Свой голос, своя парадоксальная оптика. Из публикации в «Новом береге» (2011, № 33):

Судёнышки швартуются
ко времени — на Вспять-реке,
только если время — рассветное
(устойчива тишина).

А к шуму ожидания
не прикрепить скользящий ход,
звуки зря помашут канатами
влажнеющих облаков.

<…>

Не к вечеру, стучащему
дощатым берегом в шаги —
лодка к своему замедлению
торопится подгрести.

Москвич Алексей Григорьев. Не совсем «дебютный» возраст (1971 г.). Публиковался в Сети, в 2010-м напечатался в «Детях Ра» (прошло незамеченным), в 2011-м — заметная подборка в иерусалимском «Зеркале».

В подъезде новые ремейки:
«Наташа — б…» и «Коля — жид»…
А у подъезда на скамейке
Окоченевший бомж лежит.

<…>

Приспущен флаг у горсовета,
Погода в целом не ахти,
И персональная карета
Движком противно тарахтит.

А я иду к метро не быстро,
Несу в кармане пирожок,
И снег идёт за мной без смысла —
Обычный мартовский снежок.

Узнаваемый городской ландшафт. Любопытная метрическая и сюжетная связь с мандельштамовским «В таверне воровская шайка…» и ивановским «Зима идет своим порядком…» («И гадко в этом мире гадком / Жевать вчерашний пирожок»). Вполне

зрелый автор, без дебютных скидок.

Еще одно новое имя: Андрей Черкасов (1987 г.). Из стихов 2011-го на «Полутонах»:

> Голова над домами
> третьи сутки висит и поёт:
>
> «От корней до окраин
> сигнальная лента цветёт,
> а за ней —
> лес густых аварийных огней,
> шум простых новостей».
> Люди слышат и спят,
> люди видят пустые дома,
> и встают, и поют:
> «Голова, голова!»[163]

Точная картинка современности. Интересные переклички с советским песенным фольклором (при том, что автор почти не застал советское время). Плотная ассоциативная сеть — прорицающая голова Орфея, голова в «телеящике»…

Иван Мишутин (1990 г., живет в Балашове), дебют в октябрьском «Новом мире»:

> На вершине холма мы пытаемся строить деревню
> и пытаемся вырастить злаки на склоне холма.
>
> На востоке, в заливе, замечен гигантский кальмар,
> а на севере видели стаю бродячих деревьев.
>
> Все немного охрипли, и в воздухе вязнут слова,
> и как будто в гортани густая, густая трава.
>
> <…>
> У матроса <такого-то> плющ появился на горле,
> у <такого-то> хмель завивается возле колен.
> Колонисты, оставив соху, поднимаются в гору
> (если долго стоять, на подошвах появятся корни).
> Корабельный геолог выносит диагноз земле:
> *Земледелие в этой местности невозможно:*
> *плуг врастает в почву и цветёт.*

Причудливое развитие колониального мотива: словно в

конквистадорской гортани Гумилёва прорастает густою травой Заболоцкий…

Так что, не скажешь, что новых имен не появилось. Появились. Только немного в стороне от магистрального литпроцесса. Без медийного шороха. Без деклараций и поэтических манифестов. Впрочем, о двух манифестах прошлого года, завершая этот импрессионистический обзор, все же стоит сказать.

## «Манифесты» и тенденции

Казалось, время манифестов и «желтых кофт» прошло — а вот и нет: два свежих манифеста. «Консервативный манифест», с которым выступил поэт и переводчик Антон Чёрный («Урал», 2011, № 2) и «Манифест группы поэтического сопротивления», опубликованный в питерском альманахе «Транслит» (2011, № 8).

Как ни странно, у манифестов много общего.

«Консервативный манифест» начинает с утверждения, что современная русская поэзия находится в упадке. «И дело не в мнениях и настроениях отдельных лиц: упадок — всеобщее объективное ощущение. Ситуация *fi n de siecle*. Сотни лет поэзия цвела, ширилась, да вдруг вся иссякла (ис*siecl*а, если хотите)». Следует риторический вопрос: «Кто же убил поэзию? Почему не наступает новый Серебряный век?»

Тут меня даже легкий озноб прошиб: лет двадцать назад у меня самого было нечто очень похожее: «Все лучшее уже завершено, / Мы только составляем примечанья, / Мы — то необходимое молчанье, / Чужих идей нащупанное дно»… И еще несколько катренов таких же устало-рифмованных жалоб. Но то был конец восьмидесятых — тогда «Серебряный век» сыпался на нас как тушенка из стратегического запаса, не успевали даже открывать, не то что пережевывать. С тех пор вроде переварили и разобрались. И что век был не таким уж серебряным, и гнильцу распробовали. Одна тетенька даже написала «Анти-Ахматову». Так что не так уж цвело и не ширилось. А что касается «объективного ощущения» упадка, вспоминаю слова одного знакомого: «Современная русская поэзия, конечно, в кризисе — особенно когда мне не пишется. Приходят стихи — смотрю, и кризис в поэзии вроде миновал». Не стоит доверять ощущениям поэтов, особенно «объективным». И тем более строить на них манифесты.

«Фиксируемое современными наблюдателями ощущение упадка поэзии, — читаем дальше, — это следствие, главным образом, людского оскудения, пассионарного спада в этнической

системе, связанного с концом фазы надлома». Но — успокаивает нас автор — не все потеряно. Нас ожидает «пассионарный микротолчок».

> В большую литературу вступает самое многолюдное советское поколение — дети «бэби-бума» 1980-х. <…> Новаторство в XX веке, по сути, не ограничилось Серебряным веком и было поэтической доминантой до конца тысячелетия. Наступает время другой стихии. Сила вещей — логика и природы, и культуры — сходятся: мы на пороге эпохи нового консерватизма.

Можно, конечно, вслед за Станиславом Львовским отнести этот манифест к разряду казусов: «хорошо было бы как-то ввести в рамки безудержное применение концепций Л. Н. Гумилёва ко всему, что движется»[164]. Хотя — почему бы и нет? Развлекался же Андрей Битов классификацией русских поэтов по китайскому звериному календарю. Хотя тут, кажется, все всерьез: и Гумилёв, и консерватизм, и Серебряный, с Большой Буквы, век. Что особенно странно в устах переводчика немецких экспрессионистов и автора — как удалось обнаружить, задав поиск на «поэт Антон Чёрный», — не таких уж традиционных стихов.

Самое же занятное, что манифест Чёрного, содержащий обилие научных и околонаучных цитат, не подкреплен ни одним суждением, касающимся поэзии как таковой, стиля, поэтики. Ни одним поэтическим именем. (А ведь тем многим из тех самых «детей 1980-х» уже лет тридцать или около того.) Ни одним стихотворным примером. А «консерватизм», «традиционализм» — понятия настолько растяжимые, что могут быть в равной мере применимы и к неискушенному любителю поэзии, пишущему «под Пушкина» (или «под Есенина»), и к филологическому эрудиту, воспроизводящему приемы авангардной поэзии начала прошлого века. Поскольку авангард в русской поэзии тоже за столетие уже стал традицией; а если бы не неприятие его советской властью, то «традиционализация» авангарда произошла бы, скажем, уже в 1960-е, как на Западе, когда он уже растерял все свои «штурмы» и «дранги» и превратился в спокойный и нудноватый мейнстрим.

Конечно, не всех «консервативных авангардистов» такая ситуация устраивает. Хочется большего резонанса, а вызвать его стихами не удается: имитация под авангард не намного интереснее, чем имитация под школьный извод русской классики — последняя хотя бы может быть забавной. Поэтому в ход идут разные «пощечины общественному вкусу» — тоже, кстати, уже

почтенный по своему историко-литературному стажу прием. Пощечины эти, правда, лупятся по воздуху: щеки общественного вкуса за столетие успели переместиться в другие (масс-медийные, эстрадные…) области.

Итак, второй манифест прошедшего года, «Манифест группы поэтического сопротивления», в питерском «Транслите».

> …Настоящее искусство рождается из возмущения податливым языком. Ибо податливый язык способен передать лишь податливые мысли и состояния. Как сказал бы старый философ, лишь подлые мысли и состояния, то есть мысли и состояния, свойственные толпе. И поскольку не только мысли, но и различные душевные состояния у человека неизбежно связаны с языком, то податливый язык плох тем, что, укоренившись в человеке, заставляет его мыслить и переживать податливо, то есть подло. Иным, однако, удается выдернуть из себя эти корни и научиться говорить неподатливым языком. Люди податливые, слыша неподатливую речь, спрашивают: где критерии? как определить, хорошо что-то высказано на неподатливом языке, или плохо? и как отличить сообщение на этом языке от случайного дрожания нити? и как вообще констатировать факт этого дрожания, если мы не чувствуем ничего? Отвечать на эти вопросы, конечно, нет никакой необходимости.

В общем, подите прочь, дураки. Или новая вариация на тему разговора поэта с чернью. Хотя кто бы спорил, что поэзия всегда возникает — и воспринимается — через сопротивление словесного материала. Язык повышенного сопротивления, оказывается, «отбрасывает формальные признаки стиха». О каких формальных признаках идет речь? Нет ответа. Как нет — так же, как и в «Манифесте» Чёрного — ни одного поэтического примера, ни одного имени. Даже не указано, кто этот групповой «Манифест» написал. «Группа поэтического сопротивления» как бы провозглашена, кто вошел в нее — секрет.

Пролистал остальную часть альманаха, надеясь отыскать образчики «неподатливого языка» и «дрожаний нити». Нет, обычные антикварно-авангардные тексты, с привычными изысками: косые столбики, разные шрифты, прозаические инкрустации…

Положение снова прояснила небольшая разведка в «Яндексе». Оказалось, что Манифест «Группы поэтического сопротивления», автором которого значится некий Евгений Дюринг, до

«Транслита» три года тихо и скромно висел на «Стихах. Ру» (www.stihi.ru/2008/11/23/923). Еще через пару минут выяснилось, что «Евгений Дюринг» — это рижанин Владимир Ермолаев, чьи стихи в «Транслите» напечатаны следом за «манифестом», но без указания, что Ермолаев и есть та самая «группа». По сравнению со многими текстами в альманахе — вполне читабельные. Правда, осилить двухстраничное перечисление товаров в тексте про супермаркет сил так и не хватило…

Два манифеста, в обоих много букв, оба манифестируют непонятно что и непонятно кого. Ни нового направления, ни группы, которая бы за ним стояла.

Что, повторюсь, не удивительно. Достаточно посмотреть, на основании каких признаков последние лет десять происходит «рубрикация» современных поэтов. Таких признаков два, и оба — внепоэтические по своей природе.

Первый — географический, место жительства поэта. Россия — бывшие республики — дальнее зарубежье. Внутри России: Москва — Питер плюс три-четыре города с литературной жизнью (Екатеринбург, Калининград, Владивосток) — остальное. Все заметные антологии нулевых, начиная с «Освобожденного Улисса» и заканчивая вышедшей в 2010 году «Антологией современной уральской поэзии», строились по этому принципу. Так возникало и большинство «школ», которые декларировали свое отличие именно через связь с «местом», его культурными и языковыми особенностями… Однако последние годы этот процесс идет на убыль. За последние лет пять — ни одной новопровозглашенной региональной школы.

Второй признак — поколенческий. Еще меньше имеющий отношение к поэтике — если не выводить ее, подыскивая «похожее» у разных поэтов поколения, как среднюю температуру по больнице. В девяностые еще можно было говорить о «поколении „Вавилона“», и то условно. В начале нулевых — о «поколение тридцатилетних» (которые теперь уже слегка сорокалетние). Поколение двадцатилетних уже вообще обходилось без манифестов — если не считать таковым загадочную фразу о «детях „бэби-бума“ 1980-х» у Чёрного. И это — как и угасание геопоэтического школотворчества — свидетельствует: чтобы заявить о себе, стихотворцам уже не так нужна групповая солидарность, как это было в девяностые и начале нулевых. Групповую заменяет сетевая — как в прямом смысле (через общение в «социальных сетях»), так и в более широком — через контакты на фестивалях, «липках» и прочих литмероприятиях. То, что «Дебют», почти десять лет окучивавший

стихотворцев по поколенческому признаку («двадцатилетности»), повысил возрастную планку и премию в поэтической номинации получил тридцатипятилетний поэт, лишь подтвердило эту тенденцию. Нельзя исключать, конечно, что в 2012-м и последующие годы возникнут новые линии разлома между поэтами. Но пока поэтический дождь идет равномерно, и изменения погоды в ближайшее время метеостанции не прогнозируют.

Не совсем доверяя собственной интуиции, я опросил нескольких знакомых поэтов, что они считали самым значимым поэтическим событием 2011 года. Не буду цитировать все ответы, тем более что большинство из них совпало с моими собственными наблюдениями. Кто-то назвал фестивали: Московское биеннале (Инга Кузнецова), русско-грузинский фестиваль (Александр Радашкевич). Кто-то — премии: Инна Кулишова отметила присуждение «Московского счета» Гандельсману; для Алексея Пурина событием — точнее, анти-событием года — стало вручение премии «Поэт» Сосноре. Кто-то — книги: Ирина Ермакова назвала сборник Амелина «Гнутая речь», Елена Елагина — монографию Шубинского о Ходасевиче, Борис Херсонский — издание полного собрания сочинений Мандельштама. Наталия Азарова отметила «появление текстов целого ряда хороших совсем молодых поэтов: Андрея Черкасова, Кирилла Корчагина, Ксении Чарыевой, Никиты Миронова».

Ограничусь лишь одной цитатой — из письма Алексея Макушинского: «Премии, биеннале и фестивали прямого отношения к литературе, по-моему, не имеют. Что же до публикаций, то, увы, ни одна меня в этом году не восхитила, не очаровала (именно в этом — в 2010-м было не так). Конечно, я не все читал. Книг ведь выходит несметное множество, журналы публикуют поэтические подборки из месяца в месяц. Одно лучше, другое хуже. К кому-то я, наверное, несправедлив, чей-то голос не расслышал, в чьи-то стихи не вчитался. Самым значительным событием года, хочется верить, было никем не замеченное стихотворение никому не известного молодого — или не молодого — человека, живущего себе где-нибудь в Пензе или в Париже, Монреале или Мелитополе. Стихотворение это не скоро дойдет до читателей. Места для него в современной литературе, в общем, нет. Если же это лишь романтическая мечта и такое стихотворение написано не было, то, боюсь, 2011 год для русской поэзии потерян».

Что сказать? Некоторая близорукость — профессиональное заболевание литераторов-современников (пишущий эти строчки

— не исключение). Во все времена: и в 1811-м, и в 1911-м. Скажем, у Мандельштама в 1911-м уже были опубликованы — и не где-нибудь, а в «Аполлоне», — и «Дано мне тело», и «Silentium»; уже в рукописях были «Как кони медленно ступают» и «Раковина», и… И — ничего. Для Блока Мандельштама еще не существует, Зинаида Гиппиус кривит губы, с Гумилёвым — конфликт (дружба наступит позже); Владимир Гиппиус, друг-наставник и литературный журналист, называет стихи Мандельштама «стилизацией в манере Брюсова»; сам Брюсов даже через несколько лет на умеренно-положительный отзыв о Мандельштаме Ходасевича все еще саркастически пожимает плечами… Это потомки обладают дальнозоркостью, но — только во взгляде на прошлое; в отношении настоящего — мы те же самые современники. Что остается? Быть читателем, быть наблюдателем. Наблюдателем дождя. Или снега. Тумана. Если не нравятся эти метафоры, подберите другие — для той зыбкой словесной материи, о которой и была речь в этом обзоре за год две тысячи одиннадцатый.

*«Знамя», 2012, № 1*

# Террор, война и…

## *Новая гражданская лирика в поисках языка, темы и субъекта*

Слухи о смерти гражданской лирики оказались преувеличенными. Она, как оказалось, снова жива.

Разговоры о ее нездоровье начались еще в конце восьмидесятых. Когда стало совершенно очевидным, что приплясывающая пятистопным хореем «газетная передовица» — только один из способов отражения современности, причем не лучший. Что поэт, собственно, не должен отражать современность и что у многих вообще лучше получается описывать что-нибудь безвременное. Деревья, листья, облака. Эти летние дожди. Эти устрицы во льду…

Но главным аргументом в пользу смерти гражданской лирики был сам поэтический язык. Который тогда инфлировал, как советский рубль.

Язык этот десятилетия эксплуатировался для отражения реальных, «газетных» событий и слепленных с них событий-симулякров, героев-фантомов, бэтманов и бэтманш соцреализма с гаечным ключом в деснице.

Язык этот был фабрикой, где вращались шестеренки одних и тех же глаголов, скрипели шатуны одних и тех же прилагательных, и все ехало по конвейеру одних и тех же стихотворных размеров.

Когда же такую производственную деятельность перестали государственно поощрять, поэты, за исключением нескольких энтузиастов, разошлись по домам.

В отличие от других производственных мощностей, оставшихся от советской эпохи, эту машинерию никто не собирался приватизировать. Невостребованными оказались не только умельцы по рифмованию слов «мир», «труд», «май»; сами эти слова — и многие другие, из того же семантического «стада», — оказались изношенными. Ими теперь могли заинтересоваться разве что литературные комиссионщики — разновидность скупщиков советских значков, рублей, бюстиков. При определенном таланте, иронии и изобретательности этими советскими существительными-глаголами можно было некоторое время забавить читателя. Хотя и забавники скоро стали нагонять зевоту.

Потому что язык устал. Деиндустриализировался. В

фабричных корпусах полезла трава и сорняк: поэтический язык стал *почвой*. Почвой, которую следовало подержать под паром.

Девяностые годы и стали годами пара. Событий хватало — не хватало языка для их переплавления в стих. И не только эклектичного языка советской поэзии. Для этого не годился и реанимированный язык «серебряного века», и — не менее реанимированный — язык авангардных экспериментов.

С конца девяностых ситуация с гражданской лирикой стала меняться.

## «Гражданское» или «политическое»?

Но вначале — несколько слов о понятиях: многие из них от частого негигиеничного употребления еще в советское время истрепались и залоснились до неузнаваемости.

Первые наброски этой статьи, относившиеся к 2003–2005 годам, совпали с выходом интересных заметок Марии Майофис «о политической субъективности в современной русской поэзии»[165].

Критик чутко уловила момент возникновения новых тенденций в гражданской лирике.

> Несмотря на очевидную стагнацию российской политики в последние 3–4 года, можно констатировать многократно возросший эстетический и, что немаловажно, этический интерес к политической и гражданской проблематике[166].

Я бы только уточнил — не «несмотря на», а именно «благодаря» политической стагнации и сокращению поля публичного обсуждения политических вопросов — в силу действия компенсаторных механизмов, не раз срабатывавших в таких случаях в России, — социально-дискурсивные функции были «подхвачены» поэзией. Поэзией обновившейся и успевшей переболеть за короткий срок множеством влияний: и остатками «серебряного века», и Бродским, и концептуализмом, и еще много чем.

Так что, соглашусь: «Само понятие „гражданской“ или „политической“ поэзии теперь нуждается в существенных уточнениях»[167].

К сожалению, как раз этого уточнения в статье нет. Мария Майофис добросовестно отобрала стихи близких по духу поэтов; стихи разные, есть любопытные, есть — так себе; есть те, где «политического» больше, есть те, где его без подсказки Майофис

и не разглядишь. Как, например, в интересном стихотворении Полины Барсковой «Письмо любимому в Колорадо». Лирическая героиня стихотворения играет с щенком («До стона я люблю щенков / Игру их мягких позвонков…»), далее героиня вспоминает, что ее папа, «едкий философ», пенял ей «на сходство с Геббельсом», тоже любившим собачек и птичек. Хорошо, а политика-то где? Политическое — это Геббельс, поясняет критик. Но дальше в стихотворении — ни о Геббельсе, ни о политике — ни слова. Как-то это не тянет на «поэтическое высказывание о политике», обещанное критиком в начале статьи.

Поэтому я буду говорить именно о гражданской лирике, а не о несколько размытом «политическом». Поскольку последнее связано с отражением — иногда случайным, немотивированным, второстепенным — политической сферы, тогда как гражданская лирика — именно с выражением взглядов и позиций поэта. Конечно, жесткой границы между «отражением» и «выражением» нет. В стихотворении — если оно стоящее — нет ничего второстепенного и случайного, все «работает» на выражение. И все же. Гражданская лирика предполагает — даже при отчуждении поэта от политики — некое *высказывание*. Причем стихотворение, как я постараюсь показать, не обязательно при этом должно включать в себя политический вокабуляр.

Еще стоит отделить этот тип гражданского высказывания от двух других, также проходящих по ведомству «политического».

Первый, или, так сказать, «нулевой», тип гражданской лирики — это когда даже при полном отсутствии гражданского высказывания в стихотворении оно может являться таковым — в определенном контексте. Например, в советское время гражданским высказыванием могло быть стихотворение на религиозную тему. Или даже просто лирическое стихотворение с «излишне» пессимистическими (эротическими, сатирическими…) обертонами. С использованием нецензурной лексики. Важен контекст: степень политического принуждения, наличие цензуры и степень ее влияния. В самой России сегодня, к счастью, подобный «контекст» отсутствует[168]. Но в ряде постсоветских республик, где режимы более авторитарны, а цензура — жестче, подобная возможность сохраняется.

И второй тип — лирика поэтов-«гражданственников» *par excellence*. Например, Игоря Иртеньева, Андрея Родионова, Всеволода Емелина или Евгения Лесина. При всем различии этих поэтов гражданское высказывание является у них одним из образующих моментов и авторского стиля, и авторской репутации. Пусть, предположим, у Иртеньева оно оркеструется ироничной игрой с политическими и социальными клише, а у

Емелина — подается как речь «человека-из-народа», жлобоватого, простоватого, но кумекающего, что к чему. Все это, тем не менее, производно от первичного — от «злобы дня», новостной ленты, и, главное, воспроизводит советскую модель «поэта откликающегося». И к поискам новой гражданской лирики, на мой взгляд, не относится.

Новая гражданская лирика формируется именно через отказ от прежней парадигмы прямого отклика, от «утром в газете — вечером в куплете».

Литература обладает собственной реальностью, достаточно автономной — что верно подметил, но слишком узко интерпретировал П. Бурдье — как автономность исключительно социальную, связанную с институтами литературы и ее ритуалами. Однако между поэзией и реальностью не только «институты», но и «толстый-толстый слой» текстов, в первую очередь — поэтических. Эти тексты даже не столько между поэтом и реальностью, сколько уже часть этой реальности — словесная тень, отбрасываемая предметами.

Сама природа поэтического отражения реальности избирательна и иерархична. И она может значительно отличаться от той иерархии, которая выстраивается политикой, религией, даже культурой (поэзия всегда немного «некультурна»). О чем-то сходном говорил Бродский:

> Реальное окружение поэта — политика, индустрия, природа. Да, это входит в искусство, в определенный жанр. Очень трудно написать хорошую политическую поэму. Самые политические поэты были Кавафис, Монтале, а не Маяковский. Человеческий ум имеет иерархическую систему, он многоуровневый. Политическая система — первая нижняя ступенька[169].

Да — именно на этой ступеньке многие поэты поскользнулись, а некоторые так на ней и остались…

Это не означает, что и стихотворение на политическую тему занимает нижнюю ступеньку в иерархии поэтических текстов. У самого Бродского можно найти несколько политических стихотворений, причем более в «маяковском», нежели в «кавафисовском», смысле — включая «Представление» или «На независимость Украины».

Безусловно, однако, что новая гражданская лирика шире по своему объему и сложнее по содержанию, чем прежняя, «советская». На место прежней, дуалистической, «манихейской» модели общества с жесткой поляризацией «добра» и «зла», «белого» и «черного», «наших» и «не наших», «разрешенного» и

«запрещенного», пришла картина более сложная, этически зыбкая, построенная на игре сероватых полутонов…

И еще одно принципиальное отличие новой гражданской лирики — ее «индивидуализация». Точнее было бы даже использовать термин «приватизация» — не в экономическом, а в социально-психологическом смысле[170]. Гражданское высказывание, которое несет в себе стихотворение, не претендует на всеобщность, на выражение некой коллективной — классовой, сословной или групповой — воли. Оно — лично, «приватно». Стилистически это отразилось и в исчезновении дидактической риторики, призывов и обращений. Высказывание делается от имени как бы частного лица по поводу частных, личных переживаний, надежд, страхов…

Пожалуй, ключевое слово здесь именно *«страх»* — эмоция (в отличие от паники) сугубо индивидуальная, экзистенциальная и одновременно предельно важная для новой гражданской лирики. Советскому человеку было как-то не положено бояться. Редко можно было столкнуться с признаниями: «Кто говорит, что на войне не страшно, / Тот ничего не знает о войне» (Юлия Друнина). Но и в этих случаях речь шла, скорее, о коллективном преодолении страха и его ясного, определенного источника. Современное общество — гораздо более атомизированное, индивидуалистичное — а источник страха, напротив, более рассеян, дисперсен, «как-бы-нигде». И лучше всего воплощают этот неуловимый, но мощный источник терроризм и возможность новой войны — что я и попытаюсь показать в этих заметках.

## «И в составе бригады шахидов взрывать дома…»

Самый простой ответ, почему у поэтов — причем даже у тех, кто ранее ни на какие социально-политические раздражители не реагировал, — стали появляться стихи о терроризме: мол, проняло. Потрясло. Одно дело, когда смерть бродит где-то в Чечне, Дагестане или в каком-нибудь еще более отдаленном «стане». И совсем другое, когда — в центре Москвы. Когда тебя, в принципе, везде могут взорвать или взять в заложники.

Правда, можно заметить, что на теракты были богаты и конец XIX — начало XX столетия, а вот стихов о терроризме мы ни у кого из сколько-нибудь заметных поэтов той поры не встретим. Что лишний раз подтверждает мысль о непрямом, косвенном характере отражения в поэзии[171]. Возможно, дело и в других масштабах терроризма той эпохи, в отсутствии ТВ… Или в том, что на стыке XX и XXI веков террор приобретает новое измерение. Как писал Михаил Эпштейн:

> То, что происходит сейчас в мире, нельзя свести к исламскому террору и его борьбе с западной цивилизацией. Сама цивилизация приобретает иное качество ввиду своей новооткрытой уязвимости[172].

Насколько и как эта «новая уязвимость» стала фактом поэзии? Рассмотрим несколько примеров.

Инна Кабыш, «После Беслана»[173]:

> Не хочу ни отца, ни мать
> в этом брошенном Богом мире,
> чтобы их не могли взорвать
> ни на улице, ни в квартире.
>
> Не хочу никаких детей,
> чтоб не видеть слёзы ребёнка.
> Не хочу никаких вестей,
> ибо каждая — похоронка.
>
> Не хочу больше стройных ног
> (а ведь, Господи, как хотела!).
> Чтоб не взяли его в залог,
> не иметь хочу вовсе тела.

Тема дана несколько «в лоб», с характерным для традиционной гражданской лирики отождествлением поэта и его лирического героя (героини). Традиционна форма; традиционна и риторическая фигура стихотворения, напоминающая известный шлягер: «Если у вас нету дома — пожары ему не страшны».

(Впрочем, и ахматовскую «Молитву»: «Отыми и ребенка, и друга / И таинственный песенный дар…») Вообще, первые два четверостишья «Беслана» словно заимствованы откуда-то из прежней — советской или эмигрантской — гражданской лирики.

Но вот возникают строчки: «Не хочу больше стройных ног / (а ведь, Господи, как хотела!)»… Вместо некого абстрактного и бесполого субъекта высказывания, имеющего (или не имеющего) не менее абстрактных отца-мать-ребенка, возникает живой лирический герой. Человек со своей собственной историей. Стихотворение проигрывает там, где действует оппозиция «убийца — жертва», и получает убедительность только на уровне более свойственной для лирической поэзии оппозиции «мужское — женское». Терроризм как метафора мужского, сексуально-агрессивного начала (представить себе террористку, привлеченную мужскими ногами, проблематично) придает

высказыванию архетипическое измерение, позволяющее отойти от привычных штампов.

У Дмитрия Кузьмина в цикле «Вместо декларации об идейно-политическом самоопределении» (особенно в первом стихотворении)[174] социальное высказывание также возникает на стыке личного, интимного, незащищенного — и обезличенного, деструктивного:

> В подземном переходе, выжженном дотла,
> не помню, сколько лет назад,
> взрывом, отнесённым на счёт чеченских террористов,
> мне наперерез бросается девушка с искусственной
> улыбкой,
> в красной светоотражающей униформе, как
> у дорожных рабочих,
> и спрашивает для социологического опроса:
> Россия — великая страна?
> В этом переходе
> в ларьке с дешёвой бижутерией
> работала дальняя знакомая
> моего недолгого любовника.
> Однажды мы шли здесь вместе с ним,
> и он остановился поболтать с ней
> о новой мишуре, выставленной на продажу,
> о способах сбросить вес, о здоровье мамы.
> Я не запомнил её лица,
> не запомнил имени,
> Саша ушёл от меня, растолстел, женился,
> я хотел бы знать,
> осталась ли она в живых
> после того взрыва.

То, что обычно маркируется в гражданской лирике как «пошлое» (ларек с бижутерией, новая мишура, способы сбросить вес), парадоксальным образом оказывается чем-то «теплым», человеческим (соположенным — через перечисление — со «здоровьем мамы», а контекстуально — с вероятной гибелью от взрыва). Угроза же исходит из мира безлично-общего — от «чеченских террористов» (или тех, кто «отнес на их счет» взрыв), от лозунга «Россия — великая страна» и девушки в красном (знаковый цвет), бросающейся к поэту с искусственной улыбкой, чтобы узнать — опять-таки для некой обще-обезличенной социологической цифири — его отношение к этому слогану.

Впрочем, возможны и иные оппозиции, через которые поэт

откликается на тему терроризма. Например, известная киплинговская оппозиция «Восток — Запад», через которую вводится уже разработанный русской поэзией пласт ориентализмов. Террорист оказывается квинтэссенцией Востока — Востока агрессивного, Востока чужеродного, исламского (прощай, политкорректность!).

При этом, как ни парадоксально, поэт сам не прочь примерить на себя маску террориста — как одну из возможных ориентальных масок.

У питерца Дениса Датешидзе, например, эта маска выступает как одна из альтернатив серому, автоматичному существованию западного человека:

> Вот служить бы хоть ложным, но целям!
> (Принять Ислам
> И в составе бригады шахидов взрывать дома?..)[175]

Близкий мотив — но уже совершенно без всяких лирико-гражданских обертонов — звучит и в одном из стихотворений другого питерца, Алексея Пурина. Его герой мечтает переродиться в следующей жизни «на Востоке / у Аллаха зоркого в горсти»[176]:

> Ядом вязь арабская сочится
> и священной жизни правый бой —
> стяг зелёный, реющий как птица.
> Верная погибель — но с тобой!

То, что у Пурина герой представляет, как будет сражаться с неверными под зеленым знаменем, а у Датешидзе — «в составе бригады шахидов взрывать дома», не представляет, с точки зрения литературного приема, существенной разницы. В обоих случаях речь идет о маске шахида, противопоставленной унылым маскам повседневности. Правда, отношение у поэтов к этой ориентальной маске настороженное, опасливое. Чего стоит хотя бы «сочащаяся ядом» арабская вязь, словно процарапанная ножичком на стволе пушкинского Анчара…

Однако и у Пурина, и у Датешидзе тема терроризма присутствует скорее на уровне отражения. Стихотворение Александра Кушнера, написанное в том же ориентально-травестийном ключе, представляет собой уже вполне определенное высказывание[177].

Две тысячи сто сорок пятый год.
Поэт Бен Ладен и Саддам-философ
Сидят в кафе и ждут, что подойдёт
Гарсон. Гарсон подходит. Бледно-розов

В Парибагдаде майский вечерок.
— Взгляни, Бен Ладен, на его рубаху
С арабской вязью!
Кофе нам и сок.
Скажи, гарсон, молился ты Аллаху?

— Молился утром, в полдень и сейчас
Пойду в мечеть, чуть позже, на закате.
— Отлично, мальчик!
Думаю, что нас
Он не читал. Как все, чуть-чуть фанатик.
А мне, Бен Ладен, местный фанатизм
Невмоготу — такое настроенье.
— Ты прав, Саддам. И в этом — драматизм
Последних лет. — Прочти стихотворенье.

Редкий для Кушнера случай игрового стихотворения. Бен Ладен и Саддам в неком отдаленном будущем (стихотворение называется «2145-й»). Даже не они, а их тезки-однофамильцы. Они, возможно, и не арабы (трудно представить, чтобы арабы о надписи на родном языке говорили как об «арабской вязи»). И, возможно, и не мусульмане: вопрос «молился ты Аллаху?» в разговоре мусульман достаточно странен (кому ж еще молиться?). А очевидные русизмы — «вечерок», «рубаха» — уже не оставляют никаких сомнений в травестийном характере всей сцены.

Этот ориентальный маскарад оттеняет главный посыл стихотворения: «А мне, Бен Ладен, местный фанатизм / невмоготу». Терроризм напрямую не назван, но его исток точно, лаконично определен: *местный фанатизм*. Фанатизм провинциалов. Фанатизм «не читающих» («…нас / Он не читал»). Терроризм оказывается не просто «ложной, но целью», а уделом чего-то ограниченного, недалекого.

Кстати, именно так, по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, относился к терроризму Осип Мандельштам:

> Все виды террора были неприемлемы для Мандельштама. Убийцу Урицкого, Каннегисера, Мандельштам встречал в «Бродячей собаке». Я спросила

> про него. Мандельштам ответил сдержанно и прибавил: «Кто поставил его судьей?» <…> Мандельштам покупал и просматривал издания Центроархива, и среди них было много книг с делами террористов. О казненных говорить плохо он не стал бы, но его всегда удивляла скудость и ограниченность этих людей[178].

Неудивительно, что поэзии Мандельштама эта тема оказалась чужда.

Иную интерпретацию терроризма можно обнаружить еще у Дмитрия А. Пригова («Милицанер вот террориста встретил…») [179].

> Милицанер вот террориста встретил
> И говорит ему: Ты террорист
> Дисгармоничный духом анархист
> А я есть правильность на этом свете
>
> А террорист: Но волю я люблю
> Она тебе — не местная свобода
> Уйди, не стой у столбового входа
> Не посмотрю что вооружен — убью!
>
> Милицанер же отвечал как власть
> Имущий: Ты убить меня не можешь
> Плоть поразишь, порвёшь мундир и кожу
> Но образ мой мощней, чем твоя страсть.

В одном из интервью Пригов дал и свое определение терроризма:

> Вызов частного человека государству, узурпировавшему у него какие-то права. Например, убивать. У кого-то вызывает возмущение, что государство имеет право убивать, а он — нет. И я говорю даже не о частных случаях терроризма, а о его идеологеме — о вызове частного человека государству[180].

Иными словами, в ситуации отчуждения государства, восприятии его как большого «Милицанера», противостоящего «частному человеку», — любой вызов этому «Милицанеру» может казаться оправданным. Возникает даже некоторая перекличка «местной свободы», от которой отказывается приговский

Террорист, — с «местным фанатизмом», претящим персонажам Кушнера. Только у Кушнера это «местное» указывает на ограниченность, скудость варварства, противостоящего культуре. Тогда как у Пригова — на тотальную власть государства, допускающую свободу лишь в строго ограниченных «локальных» рамках.

Отсюда остается один шаг до странного сближения фигур Террориста и Поэта. В том же интервью Пригов на вопрос, считает ли он себя «поэтом-террористом» и «где границы допустимого терроризма в культуре», отвечает, что и сама культура «иногда неподготовленным социумом может восприниматься как нечто культурно-террористическое». Непонятно, для чего понадобилось называть «терроризмом» в культуре и литературе то, что от силы можно определить как некий анархизм. Впрочем, не хотелось бы придираться к терминам. Важнее отметить тенденцию: поэзия вышла из состояния лирического солипсизма. Она «заметила» терроризм и, пытаясь его «освоить», стала вырабатывать для этого соответствующие приемы, язык, интонацию.

## Война и мир

Постепенно, однако, тема терроризма стала уступать место другой теме — теме войны. В ней так же звучит мотив страха, беззащитности человека перед превосходящей его смертоносной машинерией. Есть и отличие. Тема войны обладает собственной, более богатой, нежели тема терроризма, традицией — как милитаристской, так и пацифистской.

«Война тысячелетиями оставалась практически перманентным состоянием общества, — замечает критик Сергей Беляков. — Мир был краткой передышкой между войнами, любой „вечный мир“ оказывался лишь перемирием. Литература следовала за жизнью, как хвост за лисой»[181].

С последним утверждением — о «следовании литературы за жизнью» в отражении военной темы — я бы согласился лишь с некоторыми оговорками.

Да, война 1812 года и кавказские войны 1820–1830-х годов породили ряд первоклассных поэтических текстов. Но, скажем, Крымская война, туркестанские походы и война с Японией — прошли словно мимо русской поэзии. Далее, если не считать нескольких, далеко не первостепенных, стихотворений Маяковского, Мандельштама и Гумилёва, — не отразились в ней и три года Первой мировой войны. Возможно, эти годы просто «померкли» на фоне разразившейся затем революции и

Гражданской войны… Да и афганская война, отозвавшись в самодеятельной, бардовской поэзии, почти не оставила следа в текстах поэзии профессиональной.

При том что сами поэты, если судить по их дневникам, письмам, статьям, откликались на войны. Откликались и реагировали. Как люди — но не как поэты. Почему?

Можно, конечно, объяснить это разной степенью личной вовлеченности поэта. Непосредственный, личный опыт гораздо скорее отразится в поэтическом тексте, чем полученный из вторых рук, «вычитанный»… Пушкин и Лермонтов, как известно, сами были очевидцами кавказских войн — тогда как другие военные компании XIX и начала XX века как-то обходились без участия крупных поэтов.

Но «биографический» аргумент срабатывает не всегда. Например, лучшие стихи о войне 1812 года создали не участвовавшие в ней поэты — а вот воевавший Батюшков о ней фактически не писал. И Николая Гумилёва — заслужившего на Первой мировой Георгиевский крест — тоже сильнее вдохновляли не батальные сцены, а экзотические страны и пыльные тропы Африки…

Оказывает свое влияние и литературная мода. Например, появлению «военных» стихов чаще предшествуют не столько войны, сколько мода на оды, эпику, сказовость… Тогда как мода на элегию, на интимное лирическое высказывание будет всячески отторгать военную тематику.

Так что литературный «хвост» довольно строптив: это скорее хвост не лисы, а ящерицы: склонен к отпадению.

Изменилось ли понимание войны в новой гражданской лирике?

Безусловно. Ушел образ ядерного апокалипсиса. В начале 1960-х ядерный гриб возникал даже у такого неангажированного поэта, как Бродский: «Кошмар столетья — ядерный грибок, / но мы привыкли к топоту сапог, / привыкли к ограниченной еде, / годами лишь на хлебе и воде…» («Шествие»).

Нет, ядерного оружия меньше не стало. Просто апокалиптические страшилки исчезли из официальной риторики, из «газеты». Стало удобнее пугать обывателей терроризмом, вездесущим и все-проницающим, нежели ядерной угрозой, требующей все более осмысленный и конкретный образ врага.

Стало меньше стихов о Последней Большой войне. Что естественно, учитывая постепенное ослабление ее травматического эффекта, а также уход из литературы — в силу старения и смерти — поколений, переживших войну. Значительный массив уже накопленных — в том числе и

первоклассных — текстов создает ощущение исчерпанности темы и средств. Порой, правда, ложное.

Поэтому редкие обращения поэтов к теме прошлой войны в современной гражданской лирике происходят нередко через сознательное отстранение от уже сложившихся штампов, зачастую — их обыгрывания, пародирования. Наиболее показательным примером может служить недавнее стихотворение Виталия Пуханова[182]:

*Александру Секацкому*

В Ленинграде, на рассвете,
На Марата, в сорок третьем
Кто-то съел тарелку щей
И нарушил ход вещей.

Приезжают два наряда
Милицейских: есть не надо,
Вы нарушили режим,
Мы здесь мяса не едим!

Здесь глухая оборона.
Мы считаем дни войны.
Нам ни кошка, ни ворона
Больше в пищу не годны:

Страшный голод-людопад
Защищает Ленинград!
Насыпает город-прах
Во врагов смертельный страх.

У врага из поля зренья
Исчезает Ленинград.
Зимний где? Где Летний сад?
Здесь другое измеренье:

Наяву и во плоти
Тут живому не пройти.
Только так мы победим,
Потому мы не едим.

Время выйдет, и гранит
Плоть живую заменит.
Но запомнит враг любой,
Что мы сделали с собой.

Даже если не говорить об этической стороне этого текста[183] (хотя подмывает спросить: а про Холокост так — слабо? а про Хиросиму?..), с поэтической стороны он, на мой взгляд, не слишком удачен — именно своей назойливой фольклорностью. И мне, в отличие от Ильи Кукулина, обнаружившего в тексте Пуханова интертекстуальные параллели с Пушкиным, Ахматовой, Бродским…[184], кажется все же более очевидной его связь с популярными советскими песнями о войне (вроде «Как-то утром, на рассвете…»). А также с полудиссидентским фольклором — представлявшим собой стилистически все тот же «вывернутый наизнанку» песенный официоз. А финальное «что мы сделали с собой» — хотя и подается как катарсис, но вызывает в памяти скорее гоголевскую унтер-офицершу, которая «сама себя высекла»…

Вообще, стилизация под «лубок» — а в этой манере полностью работает Всеволод Емелин, хотя иногда в ней начинают писать и поэты более «высоколобые» (например, Владимир Гандельсман, о котором будет сказано дальше), — вещь коварная. Начиная где-то с пушкинского «Ура! в Россию скачет…», политический лубок существует в русской поэзии на сомнительных правах третьестепенного жанра — рядом с басней, текстовкой песни и т. д. Советская поэзия, культивировавшая фольклорность, опошлила в лубке все то, что не успела опошлить предшествующая ей народническая традиция. И даже попытки «антисоветского» лубка — включая мандельштамовское «Мы живем, под собою не чуя страны…» — несут печать какой-то поэтической ущербности, особенно заметной на фоне возлагаемых поэтами на такие стихи надежд: быть «понятными» массам. Только в редчайших случаях в «лубке» происходит преодоление одномерности, «плакатности» образа без потери ясности высказывания. Например, если стихотворение Алексея Цветкова: «Было третье сентября / насморк нам чумой лечили / слуги ирода-царя / жала жадные дрочили…» — пример лубочной одномерности, то его недавно опубликованное стихотворение «Вердикт»[185] при всей лубочности образов — все же факт поэзии, и не в ущерб гражданскому звучанию. Или стихотворение Юлия Гуголева «Целый год солдат не видал родни…»[186] о солдате, вернувшемся с чеченской войны, — где сказовость, фольклорность не только не мешают сильному лирическому высказыванию, но, напротив, усиливают эмоциональный регистр стиха.

В стихотворении же Пуханова лубок — даже пародийно-

вывернутый — так и остается лубком, «чернушными частушками». И хотя Станислав Львовский пытается обосновывать социально-терапевтическую полезность этого стихотворения в плане переосмысления прошлого[187], увы, ни гражданской, ни — что еще важнее — поэтической ценности я из этой «тарелки щей» выловить не могу.

Согласен, унылое и прилизанное стихотворение на «правильную» гражданскую тему может нанести больше вреда, чем талантливое и неортодоксальное. Пусть прав Станислав Львовский, и текст Пуханова направлен исключительно против «государственной идеологической доктрины» о блокаде. Однако смерть и страдание — над- и внеидеологичны, пусть даже идеология всегда будет пытаться присвоить и приручить их. И в отношении смерти и страдания как раз и применимо хрестоматийное: «И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать». Не исключаю, что Пуханов сочувствует жертвам блокады. Но сам его опус — это подключение к полю скорби и страдания — но без сострадания; пародия на «общие места» и банальность советской поэзии — но без выхода за пределы этой банальности. И тут не поможет ни разбор социальных смыслов, ни тонкий интертекстуальный анализ.

Тем более что тема войны еще далека, как представляется, от исчерпания. И писать о ней можно и не прибегая к «постмодернистскому» стебу.

Приведу пару примеров. Мемориал памяти жертв фашизма — тема, поэтами вроде бы копаная-перекопаная. Тем не менее возникает стихотворение — на мой взгляд, и «неортодоксальное» с точки зрения привычного «военного» канона, но не пародирующее его, а — остраняющее.

**Санджар Янышев, «Голоса (Аушвиц-Биркенау)»**[188]

«Круг вращается, сверху мне видно все».
Аушвиц. Биркенау.
«Я слеп и я глух, но вот нос, как выключить нос?!»
Аушвиц. Биркенау.
«Люблю кладбища, здесь так хорошо дышать».
Аушвиц. Биркенау.
«Э-э… Маленькая подробность: у нее было три соска».
Аушвиц. Биркенау.
«Я из семьи лилипутов, мне повезло».
Аушвиц. Биркенау.

«Раньше бесконечность мерили песком, теперь волосами».
Аушвиц. Биркенау.
«Зелёный — цвет кожи, красный — травы».
Аушвиц. Биркенау.
«Природа простит и это, простит и тебя».
Аушвиц. Биркенау.
«Мысль враждебна и лжива — чувства честны».
Аушвиц. Биркенау.
«А я ничего не чувствую, позвольте тут переночевать».
Аушвиц. Биркенау.
«Рядом прокат велосипедов, пешком тяжело…»
Аушвиц. Биркенау.
«Смотри-ка: лисы! Вон, вон побежал!»
Аушвиц. Биркенау.
«Чем они тут питаются, птичьим молоком?»
Аушвиц. Биркенау.
«После смерти душа вселяется в нас».
Аушвиц. Биркенау.
«Свобода — зачем? Мы едем в Семикаракоры!»
Аушвиц. Биркенау.
«Растёт моя вера, жалость сходит на нет».
Аушвиц. Биркенау.
«Об этом невозможно больше говорить».

*28.05.08.*

*Аушвиц-Биркенау*

Крошащаяся центонность, распадение на хаос живых и мертвых голосов[189] удерживается, скрепляется клацающим, как вбивание гвоздя, рефреном: «Аушвиц. Биркенау». Голоса-цитаты — из старых фильмов: «Мне сверху видно все» или «Мы едем в Семикаракоры!»… Голоса-«перевертыши», парадоксы: «После смерти душа вселяется в нас», «Зелёный — цвет кожи, красный — травы»… Голоса экскурсантов, интересующихся, где стоянка велосипедов… Реальность возникает как полифония (заставляющая вспомнить начало Первой симфонии Шнитке, с «настраивающимся оркестром»). Как отказ от зрения — ради зрения слуха, ради слышанья обонянием («Я слеп и я глух, но вот нос, как выключить нос?!»).

И растворяется в молчании: «Об этом невозможно больше говорить» (сродни знаменитому витгенштейновскому «О чем

невозможно говорить, о том следует молчать»). Высказывание о невозможности высказывания. О запредельности страдания и неадекватности любого языка, включая поэтический, для его выражения.

Еще пример. Стихотворение о чеченской войне. Написано поэтом, на ней не воевавшим, не бывшим.

**Ирина Ермакова, «Гудермес»** [190]

деревце цветёт деревце цветёт
пылко-алым томно-белёсым
в воздухе кровь с молоком да мёд
разгуляй казарменным осам

лепестки летят лепестки летят
пухнет суровая завязь
кожистые листья вах! Трепещат
около плодов увиваясь

жаркие соки поют на юру
в жилах ствола налитого
кожура лоснится и к ноябрю
всё наконец готово

огненное деревце — гранатомёт
за казармой треснуло в корень
красным колесом рассыпая взвод
ничего не помнящих зёрен

Это гудермесское гранатовое деревце также выросло на удобренной метафорами и архетипами почве. Оно в родстве и с неопалимой купиной, и с кустом татарника из «Хаджи-Мурата», да и с образом «раненого дерева» (от дерева в «Ивановом детстве» до «Расщепило бомбой отцову яблоню…» из известной песни). Но «культурная подкладка» здесь не отвлекает внимания от главного — от события, которое прорастает в стихотворении (как само деревце) и прорывается — взрывается — в последнем четверостишье.

Это — не только эстетическое осуждение войны, неприятие ее как уничтожения красоты. Это — и диагностика амнезии, потери памяти («ничего не помнящие» зерна), что уже выходит за пределы военной темы и оказывается — в русской поэтической

традиции — именно социальным диагнозом. Это и мандельштамовское «Я не помню, Годива…» («С миром державным…»), и «Никто не помнит ничего» из жутковатой пастернаковской «Вакханалии»; кстати, не случайно обе эти строки — как и ермаковские «не помнящие зерна» — являются финальными. (Вообще, можно заметить, в гражданской лирике крайне важна последняя строка или последние строки, где и формулируется высказывание.)

Я сознательно привел три совершенно разных стихотворения «о войне» (Пуханова, Янышева и Ермаковой), в которых выражено сильное антивоенное звучание. А последние два примера (предельно «визуальное» у Ермаковой и предельно «акустическое» — у Янышева) вообще взяты у поэтов, крайне далеких от политических тем — скорее, погруженных в свой довольно закрытый поэтический мир[191]. Хотя, возможно, эта некоторая закрытость и есть одно из условий того, что «срезонирует» лишь то социальное событие, которое наиболее отвечает внутренней акустике этого мира.

## Вместо эпилога, или Два спора, или «Предъявите народ!»

И все же, говоря о новой гражданской лирике, чувствуешь себя как бы уходящим, отмахивающимся от вопроса: кто, собственно, является субъектом гражданского высказывания? От чьего имени — делая его — говорит поэт?

Сам поэт, безусловно, может уйти от такого вопроса. Оставить его без ответа. Может сказать, что субъектом высказывания является его лирический герой. Или он сам — в своем личном, лишенном какой-либо политической ангажированности качестве. Но тогда возникает другой вопрос — а на кого рассчитано это высказывание?

Тут ситуация посложнее. Пусть поэтов сегодня читают большей частью сами поэты же — но считать, что, создавая стихотворение с социальным звучанием, поэт не хотел, чтобы оно нашло себе именно широкого читателя, было бы наивным.

Поскольку в гражданской лирике вопросы — кто говорит? для кого говорит? и от имени кого говорит? — являются гораздо более важными, чем, скажем, в лирике философской. Не говоря уж о пейзажной или любовной.

В прежней гражданской лирике, начиная с первых стихов «о народе», этот вопрос также был актуальным. Субъект высказывания, поэт, как правило, ни по происхождению, ни по образу жизни к «широким массам» народа не принадлежал. Равно

как и о России и «русском» писали поэты, многие из которых в современном этническом понимании русскими не были. Тем не менее, пока понятие «русский народ» сохраняло свою сакральность, вопрос индивидуально-биографических особенностей субъекта высказывания отступал на второй план. Эманации «народности» могли излиться на голову любого, кто имел дар их воспринять — как бы получая «небесный мандат» на речь к народу и от имени народа.

Сегодня понятие народа оказалось «разволшебствленным». Кто сегодня «народ»? Кто «интеллигенция»? Кто «пролетариат»?.. Всё расползлось. Если раньше группы выделялись по принципу того, что каждая производила: крестьяне — сельскохозяйственную продукцию, рабочие — промышленную, интеллигенция — интеллектуальную, то сегодня общество скорее дифференцируется по принципу «кто что потребляет». На «целевые группы».

И все же, проблема «народа» снова неожиданно — а возможно, закономерно — возникла в недавних литературных баталиях. Закономерно, поскольку в ситуации постепенного возвращения государства и общества к позднесоветской модели, с соответствующими социальными практиками, риторикой и т. д., — некий возврат к тем временам наметился в литературе. И — как следствие — обострение борьбы за символический ресурс под названием «народ», «мы».

> Мы живем в стране, где ничего не происходит. Где благая мысль всегда остается недодуманной, потому что (или — поэтому) не пресуществляется в действие. Мы живем как арестанты, которые ходят по кругу. Мы живем в стране, где у власти ФСБ, наследники тех, кто «расстреливал несчастных по темницам», и хоть бы что — мы живем, ни шага в сторону. Шаг в сторону — расстрел.

Это цитата из статьи Владимира Гандельсмана, опубликованной летом 2010 года[192]. Мысль вполне традиционная для российского либерала, разве что высказанная с несколько излишним пафосом.

Виктор Топоров — в опубликованной «по горячим следам» заметке — отреагировал, однако, не столько на пафос, сколько на само местоимение «мы» в этой тираде. «Произнес ее, — пишет Топоров, — житель Нью-Йорка, гражданин и, надо полагать, налогоплательщик США, переселившийся на новую родину не вчера и не позавчера, а восемнадцать лет назад!.. Я ни в коей мере не идеализирую советское прошлое, равно как и

постсоветское настоящее, и отнюдь не намерен огульно осуждать всех уехавших за бугор.

Человек ищет, где лучше… Может даже Россию ругать. That fucking Russia! Только ведь без „нашей страны“, пожалуй что. И без „мы“…»[193].

И, не сбавляя накала, Топоров обрушивается на недавний цикл Гандельсмана «Патриптих»[194] — в чем критику, опять же, видится незаконное присвоение права говорить к народу и от имени народа, будучи уже давно гражданином другой страны…

Можно понять посыл Топорова — «Вас тут не стояло» (фраза, которую Ахматова бросила вскользь Наталии Ильиной, возвратившейся в СССР уже после войны и репрессий…).

И все же, думаю, писать о России, употребляя «мы» и «наша страна», русский литератор вправе независимо от страны проживания.

Думаю так хотя бы потому, что сам — с того самого 1991 года — проживаю вне России, являюсь гражданином Узбекистана и налогоплательщиком Узбекистана. (Правда, за каждую публикацию в России, включая, кстати, и эту, с меня, как с иностранца, отчисляется в российскую казну вполне ощутимый налог…) Более того, я считаю Узбекистан своей Родиной — равно как и Россию, поскольку мыслю и пишу по-русски. И в этом «двоемирии», думаю, я не единственный среди тех поколений, которые родились и сформировались в Советском Союзе. И хотя я никуда не уезжал и остался в Узбекистане отнюдь не «в поисках лучшего», мне может быть обращен аналогичный упрек: мог бы, дескать, перебраться в Россию. Мог бы. Не перебрался. И не считаю факт географического нахождения в пределах России таким вот *conditio sine qua non*, обязательным условием. Можно ведь и жить в России, никак себя с нею не отождествляя. А можно, не находясь физически в России, «болеть» ею.

И если сам я не буду использовать в этом случае местоимение «мы», то по другой причине — в силу принадлежности к другому, более младшему, нежели Гандельсман, поколению. Которое, хотя и родилось и выросло еще при советской власти, однако уже в ее сумерках, когда «мыканье» считалось признаком дурновкусия. Но это уже другой разговор.

Что касается стихов Гандельсмана, на которые нападает Топоров, — приведу одно характерное, «Homo Sovieticus»:

> В городках или столицах
> закордонных видишь их
> сразу — о, печать на лицах

соплеменников моих!..

Чем гоним — заботой жалкой?
Злоба-зависть пригнела?
Точно кто-то е…л палкой
по хребту из-за угла.

Вот и шастает, и шарит,
а увидит послабей
человека — сам ударит.
Варвар, выродок, плебей…

Опять же, в содержательном плане меня здесь ничего не коробит. Соглашусь, встреча с соотечественниками за границей — не только русскими, но и многими другими «постсоветскими» — обычно большого удовольствия не доставляет. Правда, обобщать бы не стал — в «закордонных столицах» чаще встречаешь определенный тип — «новых» или «около-новых». А не «малообеспеченные слои населения». (Ну, да: тот самый простой народ.) Их я встречал в российской и узбекской глубинке; не скажу, что я знаю или понимаю этот тип, и уж тем более не идеализирую… Но он другой. Да и Гандельсман, думаю, не этих людей имел в виду.

Что же до поэтических достоинств стихотворения… При всех интертекстуальных перекличках (с пушкинскими «Бесами» и не только) это все же пример той самой лубочности, ложной публицистичности, о которой я уже говорил ранее. И к чему нечего добавить — разве что выразить сожаление, поскольку как раз у Гандельсмана встречаются замечательные, на мой взгляд, образцы современной гражданской лирики, развивающей мандельштамовскую традицию — но не «Мы живем, под собою не чуя страны…», а, скажем, линию «Ленинграда» («Я на лестнице черной живу, и в висок…»):

Я посвящу тебе лестниц волчки,
я посвечу тебе там,
сдунуло рукопись ветром, клочки
с древа летят по пятам,

в лестницах, как в мясорубках, кружа,
я посвящу тебе нить
той паутины, с которой душа
любит паучья дружить,

лестниц волчки или власти тычки,
крик обезьян за стеной,
или оркестра косые смычки
марш зарядят проливной,

гостя, за маршем берущего марш,
я посещу ту страну,
где размололи не хуже чем фарш
слабую жизнь не одну…[195]

Тут бы — на этой ноте — и опустить занавес… Но пока дописывалась статья, разразилась еще одна полемика. На этот раз — между Дмитрием Кузьминым и Всеволодом Емелиным. Произошло это на мероприятии, обозначенном в программе шестого биеннале поэтов в Москве как «Круглый стол „Новая социальная поэзия: реальность поэтического — реальность политического“» (26 ноября 2009 г., OpenSpace.ru — Кафе Ex Libris). На котором автор этих строк побывал и — спасибо ведущим Татьяне Щербине и Станиславу Львовскому — смог даже выступить. Что было непросто, учитывая, что «круглый стол» был далеко не кругл и представлял скопление столиков между двумя полюсами, образуемыми, соответственно, пикирующимися Кузьминым и Емелиным[196].

Причем тяжба снова возникла вокруг того, кто есть «народ».

Кузьмин достаточно ярко и агрессивно пытался доказать (ссылаясь в том числе и на статью М. Майофис), что траектория развития социальной поэзии совпадает с траекторией развития «новейшей поэзии» (ставим мысленный гиперлинк на сайт Вавилон. ру), а не то, что выдает за социальную поэзию Емелин. Емелин, поедая спагетти, на том же уровне громкости возражал, что как раз его поэзия понятна народу, выражает чаяния последнего и досаждает власть имущим. На что Кузьмин парировал, что толпа и масса еще не есть «народ», а «народом» его делают как раз наиболее мыслящие его представители. «Ну, конечно, вы — соль земли», — иронизировал Емелин…

Мне же эта ситуация сразу напомнила — что я и отметил в своей реплике — известный инцидент, произошедший ровно сто лет назад, в 1909 году на очередном «вторнике» в Литературно-художественном кружке. Именно тогда со стороны наиболее известных поэтов-символистов — Вяч. Иванова и Белого — прозвучала мысль о необходимости «возвращения к народу». Это было воспринято некоторыми из присутствующих как то, что «они, группа писателей-модернистов, являются

народниками»[197], и вызвало вначале острую полемику, а затем и резкий выпад Андрея Белого, приведший к скандалу — с трудом улаженному Гершензоном. (Аналогию между Гершензоном и напоминавшим его в тот вечер Львовским я озвучивать не стал…)

Однако «круглым столом» спор не завершился. Через два дня, 28 ноября, с Емелиным беседовал в программе «Решето» Кирилл Решетников (Шиш Брянский)[198] — тоже близкий к «вавилоновскому» кругу, но, как и Львовский, выступавший в роли «доброго (и, добавлю, любезного) следователя».

Подняты были те же, что и на «круглом столе», вопросы, но в предельно обтекаемой форме. «Такое впечатление, — замечает Решетников, — что некоторые очень умные люди как бы договорились считать, что поэзия — это довольно специфическое занятие, для оценки которого, для участия в котором, нужна некоторая специальная подготовка. И касается это занятие, в общем, некоторого сообщества, так или иначе ограниченного. Вот все-таки, по вашему мнению, это так или все-таки поэт — это тот, чьими словами должен говорить народ?»

Емелин на это продолжает линию «человека-из-народа»: «Вы произнесли ключевую фразу: „Очень умные люди решили…“ Я, к сожалению, человек очень простой, фабричный, далеко не умный и поэтому мне трудно с ними полемизировать».

А на замечание Решетникова, что, мол, есть поэты, «которые принадлежат к тому сообществу, к которому вы не принадлежите, многие из них тоже пишут для ограниченных группок и тоже очень неравнодушны к политике» («не один вы политические стихи пишете», говоря менее изысканно), Емелин возражает: это — «люди одного круга, поэтому они могут считать, что пишут политические стихи, но это все то же самое, это обмен умными мыслями между умными людьми, которые вот из круга этого не выходят».

«Страшно далеки они от народа», одним словом.

Что, на мой взгляд, не лучше (и не хуже), чем быть к нему «страшно близким».

Нет, я к текстам Емелина отношусь с симпатией — именно как к разновидности «газетной», медийной поэзии. И при большей свободе прессы Емелин был бы наверняка востребован в одной из крупных оппозиционных газет как поэт-колумнист. В чем не вижу ничего принижающего: был же Умберто Эко философом-колумнистом. А если говорить о российской традиции медийной поэзии, то можно вспомнить и Евтушенко, и Рождественского, и некоторые «газетные» стихи Маяковского — а если глубже, то и известных поэтов-фельетонистов начала прошлого века, вроде М. Бескина («Меба»). Кстати, того самого,

кто буквально через два дня после инцидента с Андреем Белым описывал его в газетном фельетоне: «И народник новый, Белый / Доказал в один момент, / Что боксер он очень смелый, / А совсем не декадент»[199]…

Что касается Кузьмина, Львовского, Решетникова и других поэтов этого круга, которые «тоже очень неравнодушны к политике», то и здесь ситуация понятна. Поэты, претендующие на авангардность — и история прошлого века дает тому немало примеров, — всегда «неравнодушны к политике», которая рассматривается ими и как область приложения собственных эстетических программ, и (что еще чаще) как средство привлечения широкого внимания к своим текстам. Что иногда даже оказывается эстетически продуктивным, поскольку, обращаясь «к массам», эти поэты вынуждены определенным образом «перестраивать» свою герметичную поэтику — и, если поэт действительно талантлив, это может дать в итоге очень интересные тексты.

Единственное, что остается неясным, — это собственно народ и то, как и насколько он оказывается объектом новой гражданской лирики, от имени которого говорит поэт и к которому он обращается. По крайней мере, обе недавние полемики — и Топорова с Гандельсманом, и Кузьмина с Емелиным — высветили эту потребность в отсылке к «народу» в разговоре о гражданской лирике, а с другой стороны — невозможность эту инстанцию как-то внятно определить. Что неудивительно, поскольку понятие «народ» сегодня в России остается содержательно ненаполненным. Не потому что нет его «демографического» носителя, он-то как раз присутствует. А потому, что переход от имперской нации к нации гражданской происходит тяжело и травматично: прежнее ушло, новое еще не пришло. В любом случае, сама постановка вопроса о «народе» скорее радует — если поэты не дадут увлечь себя, как это также бывало в истории, «мифу о народе». Если же начнется переход от приватного, частного *я*, мучимого фобиями терактов и войн (а именно эти фобии пока, как я попытался показать, и подпитывают новую гражданскую лирику), — к некому социально-осмысленному «Я и ТЫ»… Впрочем, это уже тема для социолога, если не сказать — футуролога; меня же интересует, насколько все это отразится в стихах. И отразится ли это вообще — учитывая особую, причудливую оптику поэтического отражения.

*«Дружба народов», 2010, № 2*

# Десятилетие поэзии — или прозы?

Статья Игоря Шайтанова «И все-таки — двадцать первый…»[200] возобновила дискуссию о современной поэзии, предыдущий «раунд» которой, напомню, прошел на страницах «Вопросов литературы» в середине нулевых. Спор вращался тогда вокруг бренда «новейшая поэзия» и того, что есть «современность» поэзии в целом.

За прошедшее пятилетие споры эти потеряли накал. Что-то из формальных новаций впиталось современным поэтическим языком. Наиболее радикальные изыски (редко, впрочем, превосходящие своей радикальностью эксперименты вековой давности) окончательно отошли в область филологических ребусов.

Основное размежевание происходит сегодня не внутри современной поэзии — а вне ее. На ее пределах, на границах между поэзией и не-поэзией.

В плане профессиональном — между поэзией и любительским стихотворством. В функциональном — между поэзией в ее самостоятельном качестве и прикладной поэзией (текстами песен, рифмованными фельетонами, стихами для детей)…

Наконец, в жанровом плане — между поэзией и прозой.

Что касается первых двух разделений, то о них — в другой раз. Этот очерк будет посвящен отношениям современной поэзии с прозой. Я постараюсь не только коснуться вопросов, поставленных в рамках нынешней дискуссии, но и развить то, что писал о «прозе в поэзии» в ходе прошлой[201].

## Историческая прелюдия: большой цикл прозаизации

Здесь сразу стоило бы ввести одно важное понятие: *цикл прозаизации*.

Но начну все же не с него, а с вечного вопроса об отличии поэзии от прозы.

Определить же, чем они отличаются, — и сложно, и просто. Сложно — поскольку соотношение их исторически изменчиво. И просто — поскольку за всей этой изменчивостью проглядывают некие базовые признаки. Не признаки поэзии и прозы как таковых, а именно их функционального различия.

Поэзия — это то, что предназначено, во-первых, для запоминания, во-вторых, — для воспроизведения[202].

Художественная же проза предназначена, во-первых, для

чтения, а во-вторых, — для усваивания.

Конечно, даже простое «глазное» чтение поэтического текста включает в себя и запоминание, и воспроизведение. Это запоминание не того, о чем текст, и даже не запоминание наиболее удачных выражений — что обычно происходит при чтении прозы. Сама ритмико-мелодическая структура стиха, его дискретность (разбитость на краткие отрезки-строки) работает на то, чтобы стихотворение целиком «ложилось на память». Так же неосознанно при чтении «глазами» происходит и внутреннее воспроизведение стихов[203].

Вообще «мысленное» чтение стихов — феномен относительно недавний (одно-два столетия)[204] и локальный. Не только географически (Европа с Россией и Новый Свет), но и социально. «Мысленное» чтение стихов — как и «мысленное» чтение нот — долго было уделом одних профессиональных литераторов. Возобладание практики «мысленного» чтения стихов, аналогичного чтению прозы, является одним из проявлений прозаизации европейской литературы.

Прозаизация — процесс превращения прозы из «низкого», «неблагородного» жанра в равноправный с поэзией, а затем — и в более престижный. Это происходило везде, где имело место «восстание масс», эмансипация третьего сословия. И в Афинах в V веке до н. э., когда проза софистов становится предметом чтения. И в Римской империи I–II веков н. э., к которым относятся лучшие образцы античной прозы: «Жизнеописания» Плутарха, «Сатирикон» Петрония, «Иудейские войны» Флавия, «Жизнь двенадцати цезарей» Светония, «Метаморфозы» Апулея… Доступ «среднего человека» к благам, которыми ранее обладали лишь высшие классы (включая образование и чтение), почти везде приводит к расцвету прозы. И — к отходу поэзии на вторые роли.

Это отметил еще Густав Шпет (1924):

> [Роман] всегда полнее и теплее отзовется на моральные волнения времени и среднего человека, чем поэзия. Поэзия — искусство для немногих, искусство недемократическое. Масса будет вполне довольна, если ей расскажут, среди многого другого, и о поэтическом. Только в моменты Возрождения и рождения новой культуры, когда из самой массы поднимаются индивидуальные творческие вершины, она <…> тянется за ними и питает в них собственную аристократию. Во всех остальных случаях она предъявляет к ним свои средние моральные требования, принуждает удовлетворять их и тянет культурное

творчество нации книзу, к себе. Роман тогда расцветает[205].

Шпет, конечно, несколько пристрастен. Расцвет крупной прозы как раз и связан с формированием литературы в современном понимании — как ремесла, как «отрасли промышленности»[206]. Да и периоды доминирования поэзии бывали не менее длительными, чем прозы. Последний такой период охватывал почти все Средневековье и начало Нового времени. Более тысячелетия проза рассматривалась как значительно более низкий род словесности — и даже научные трактаты порой писались стихами.

Только после Рабле и Сервантеса происходит постепенное «выравнивание» между прозой и поэзией. А уже после романтизма — последнего значительного европейского поэтического течения[207] — проза начинает все настойчивее задавать тон.

Прозаизируются жанры, которые еще недавно записывались стихами. Эпос уступает место роману (гегелевское определение романа как «современного буржуазного эпоса»). Прозаизируется драма. Еще любитель поэзии первой половины XIX века мог знать наизусть целые куски из шекспировских трагедий, грибоедовского «Горя от ума» и пушкинского «Бориса Годунова». Но уже с написанными прозой гоголевскими комедиями дело обстояло сложнее; а дальше были Островский, Сухово-Кобылин, Толстой, Чехов… Как и в литературе, прозаизация драмы шла параллельно с профессионализацией театра. Для заучивания больших массивов прозаического текста требовались развитые мнемонические способности и мотивация актера-профессионала.

Наконец, прозаизируется и сама поэзия: прозаические обороты проникают в стих. Поначалу они не разрушают традиционную метрику, но в начале XX века добираются и до нее. Что и приводит к доминированию верлибра в форме неритмизованного безрифменного стиха в современной европейской и американской поэзии. Это обычно рассматривается как проявление модернизма[208], что не совсем верно. Действительно, как один из приемов по демонтажу традиционных форм и приемов верлибр связан с поэтическими поисками начала XX века. Но в корпусе текстов русского поэтического авангарда верлибров как таковых очень мало… Лишь после канонизации неоклассики в 1930-е годы верлибр начинает восприниматься как признак «идеологически чуждого» авангардизма. Каковым он в действительности не был. Потому и «задержался» в европейской поэзии после того, как авангардные течения давно отошли в

прошлое[209].

Впрочем, и «чистый» верлибр, отражающий наибольшую степень прозаизации стиха, не есть некое жестко заданное будущее для поэзии. Прозаизация — не прямолинейный процесс. Внутри «большого» цикла прозаизации можно заметить несколько «малых» циклов, со своими подъемами и спадами. Поэзия периодически берет реванш. Повышается ее общий уровень, обновляется язык; оживляется поэтический процесс, приобретая новые формы бытования[210]. И — выдвину это пока в качестве предположения — одним из таких периодов контрнаступления поэзии и стали 2000-е.

## От монолога к полилогу

Почему именно 2000-е? Почему не 1990-е? Где в нулевые массовый интерес к поэзии, где новые маяковские и бродские?

Вопросы эти справедливы. Но — только с точки зрения истории современной поэзии как таковой. Я же предлагаю взглянуть на происходящее в сравнительной перспективе, с учетом развития прозы и продолжающейся прозаизации литературы.

Речь не о том, насколько поэзии 2000-х удалось «переиграть» поэзию прежних десятилетий, а — насколько она смогла «отыграть» то, что уступила прозе, за счет присваивания элементов самой прозы, синтеза прозы и поэзии внутри самой поэзии.

Поэзия деромантизируется. С уходом Бродского, как заметил Григорий Дашевский, «романтическая эпоха» в современной поэзии закончилась[211]. На место романтическому пафосу — и иронии как его обратной стороне — в 2000-е приходят внимание к внешнему миру, дистанция между автором и его лирическим *я*.

Это не значит, что в 2000-е заметных поэтов-«романтиков» не появлялось. Они были; назову только три имени — Дмитрий Воденников, Санджар Янышев и Александр Кабанов. Поэты, разумеется, очень разные. Дебютировавшие (несмотря на принадлежность к одному поколению) в разное время. Но заявившие о себе именно как поэты романтического регистра.

У Воденникова это сразу было заметно в предельной обнаженности (порой на грани фола) высказывания о себе, в регистрации малейших внутренних колебаний и надломов:

> Так неужели
> я никогда не посмею
> (а кто, собственно,

может мне здесь запретить,
уж не вы ли, мои драгоценные,
уж не вы ли) —

признаться:

ну были они в моей жизни, были,
эти приступы счастья,
эти столбики солнца и пыли
(все постояли со мной в золотистой пыли),

и все, кто любили меня,
и все, кто меня не любили,
и кто никогда-никогда не любили —
ушли.

У Янышева в годы его поэтического дебюта герой тоже был неразделен с самим поэтом. Но проявлялось это в обостренности не эмоции, а раздражимости, зрительной и слуховой:

меня с малых лет беспокоили тени
я бредил и светом я вылечен не был
и чем не являлся мой гений и где ни
являл дело рук своих всюду у феба
одалживал белого дня чтобы с ночью
его сопоставить как в шахматном поле
добавить в белок все оттенки отточья
божественной тьмы невиданной дотоле…

Наконец, в ранних стихах Кабанова произошло воскрешение жизнелюбивого, распахнутого миру лирического *я* — которое где-то с конца шестидесятых стало исчезать из поэзии:

Был полдень, полный хрупкой тишины
и свежести раздавленных арбузов,
и горизонт, вспотевший со спины,
лежал, как йог, на мачтах сухогрузов.
На набережной отдыхал народ
под мышками каштанов, под кустами
курили проститутки всех пород,
лениво обнимаясь с моряками.
……

В саду оркестр начинал играть
мелодии из старых водевилей,
и мне хотелось музыкою стать,
чтоб под нее прощались и любили…

Такова была первоначальная заявка трех авторов. Отчетливо романтическая, с рельефно выраженным лирическим *я*. «Все, кто любили меня…», «Меня с малых лет беспокоили тени…», «И мне хотелось музыкою стать…».

Тем более показательна деромантизация, которая затронула по крайней мере двух поэтов. Наиболее отчетливо это заметно у Янышева. В его стихах последних лет преобладают верлибрические стихорассказы; авторская речь уступает место сказу, зыбкая игра метафор — точным деталям повседневности (но взятым в парадоксальном ракурсе)[212].

Поворот от романтики к эпике заметен и у Кабанова. Все больше социальных мотивов; силлаботоника постепенно уступает место более прозаическому дольнику. Частотность *я* не уменьшилась — но *я* это уже несколько иное. Не то, которое «хочет музыкою стать», — а которое само чутко прислушивается к музыке мира. Например, к «звукам нечеловеческой чистоты» — на обычной кухне.

Пожалуй, лишь Воденников пронес через нулевые романтическую интонацию без прозаической «усушки и утруски». Все то же продуманно нарциссичное *я*: в каждом новом тексте, фотопортрете, выступлении… Пример исчерпанности романтической линии, ее превращения в самопародию.

Это не означает, что *я* поэта в лирике нулевых было «искоренено как класс». Оно сохранилось — но в виде множественных лирических голосов.

Известный тезис М. Бахтина о том, что лирика, в отличие от прозы, всегда монологична[213], оказался серьезно оспорен. Никогда прежде лирика не становилась так — даже не диалогична, а полилогична, причем зачастую — именно у авторов с преобладавшей прежде в стихах монологической тональностью.

Например, у Бахыта Кенжеева:

«Я всегда высоко ценил (кавказский акцент) льубов».
«Я никогда не опустошал чужих карманов».
«Я птицелов». «У меня осталось двадцать зубов».
«Я известный филокартист». «Я автор пяти романов».
……..
«Я любил Дебюсси и Вагнера». «Я стрелял из ружья
по приказу, не пробовал мухоморов и не слыхал о

Валгалле».
«Я никого не губил, даже зверя». «Я консультант по недвижимости». «Я,
предположим, бывал нечестен, но и мне бессовестно лгали»…[214]

*Я* поэта расщепляется на десяток самостоятельных *я*, каждое из которых лирически равноправно другому. Какое из них принадлежит самому поэту? «Я любил Дебюсси и Вагнера»? Или «Я никого не губил, даже зверя»? Вероятно — все одновременно. Поэтическое высказывание не исчезает, не обращается в прозу, но обретает стереоскопичность.

Иногда целое лирическое стихотворение пишется от лица *другого*. Например, у Владимира Зуева:

Зёма, пёхай за гаражи…
Так, покурим… да чё ты, на?!
Нет курёхи? ну, на, держи,
опа… опа… у нас одна…
Ну, покурим на всех одну,
ты куда так скакал, олень?!
На учёбу?! Ну, ты загнул…
Ты, в натуре, не порти день…

Описание заурядного «гоп-стопа» оказывается современным развитием темы «поэт и чернь». Только «поэт» теперь безмолвствует… Вот — в финале — в рюкзаке обысканного «поэта» обнаружен томик Фета:

Афанасий поэтом был?
Типа Круга?! Силён чувак!
Я не сразу, прости, вкурил,
что ты наш… Ну, бывает так…
Не в обиду, удачи, зём!
Если чё, приходи, зови!
На районе ж одном живём!
Мы ж, в натуре, одной крови!

Одной крови или нет — но очевидно, что в лирику проникает «речь от лица маски», прежде существовавшая за ее пределами. В сатирической поэзии, например. Или в бардовской песне — у Галича, Высоцкого, Щербакова… Это включение чужой речи в

лирическое высказывание я назвал в своей статье о прозе и поэзии мотивом удивления перед чужой судьбой[215]. Речь тогда шла о стихах Бориса Херсонского и Ирины Ермаковой. Не менее отчетливо звучит этот мотив и в их стихах, опубликованных в последующие годы.

Из «Нагатинского цикла» Ермаковой:

— …пил, как сапожник, сгорел, как звезда.
Вот ведь мужик был… в прошлом столетии:
гром среди ночи, огонь и вода!
Помнишь? — когда погорел дядя Петя.
……
— Думаешь… бывшему, мёртвому — лучше?
— Думаю, жальче, а так — всё одно.
— Поздно… пойду. Сотню дашь до получки?

Тёмная ночь, но почти не темно.
Светится лифт — позвоночник подъезда,
ползает, старый скрыпач, и фонит.
Взвод фонарей вдоль Москва-реки вместо
светится звёзд. Телевизор горит.
Светятся окна — как в прошлом столетии,
в синей конфорке светится газ,
и, как еще не рождённые дети,
мёртвые, бывшие, — светятся в нас.

Монологизма в современной поэзии все меньше. Целые куски чужой речи (чужого *я*, «чужого языка», по Бахтину) привычно включаются в стихи Марии Галиной, Дмитрия Тонконогова, Олеси Николаевой, Марии Степановой, Хельги Ольшванг…

Прозаизации подверглась и сама поэтическая форма. Даже в тех немногих примерах, которые приводились выше, можно заметить крайнюю скупость эпитетов, «бедность» рифм. И — что еще более важно — процесс ломки традиционного размера.

Выбор — писать или не писать верлибром — перестал быть идеологическим маркером, каким он был в 1970-е, и признаком принадлежности к той или иной литературной группе — каким он был еще в 1990-е. Возникает тип поэта, органически — а не только ради демонстрации своего диапазона — мыслящего и «в рифму», и без нее.

В 2002 году Александр Кушнер заметил, что русская поэзия «ускоренными шагами хочет догнать Запад по производству верлибра»[216].

Опасение оказалось напрасным. «Чистого» —

дисметрического и безрифменного — верлибра в поэзии стало не намного больше, чем в конце девяностых.

Предлагаю небольшой подсчет — соотношение количества силлаботоники и верлибра в восьми российских журналах. Для сравнения был взят один номер за 2002-й и один за 2012-й «Ариона», «Дружбы народов», «Звезды», «Знамени», «Нового мира», «Октября», «Урала» и «TextOnly»[217]. (Шестой номер — для ежемесячно выходящих журналов и второй — для ежеквартального «Ариона» и выходящего два раза в год электронного «TextOnly»[218]).

Все подборки были разделены на три группы.

Первая — с «чистой» силлаботоникой, вторая — с «чистым» верлибром. Третья — «смешанная», куда вошли подборки с текстами, написанными гетероморфным стихом (соединяющим строки, написанные разным размером, рифмованные с нерифмованными и т. д.)[219]. К этой группе были отнесены и подборки, в которых присутствовали образцы и силлаботоники, и верлибра.

Итак — среди 41 подборки 2002 года 23 содержали силлаботонические стихи, 10 подборок — «чистый» верлибр и 8 — «смешанные» стихи. В 2012-м это распределение из 50 подборок составило, соответственно, 20, 15 и 15.

Чтобы выявить «поколенческую» динамику в предпочтениях между силлаботоникой и верлибром, я сгруппировал по десятилетиям года рождения авторов всех этих подборок (и 2002-го, и 2012 годов).

Из подборок авторов, родившихся в 1930-е, почти все — девять из десяти — состояли из силлаботонических стихов. Затем — у авторов, родившихся и в 1940-е, и 1950-е, и в 1960-е — соотношение «силлаботонических» и «несиллаботонических» подборок почти равное. Но уже у поэтов 1970-х годов рождения оно начинает изменяться в пользу не-силлаботоники: три к девяти (из которых семь «смешанных» подборок и две «чисто-верлибрические»). Наконец, у авторов, родившихся в 1980–1990-е, преобладание не-силлаботоники становится еще более ощутимым: две к семи, причем из этих семи «смешанными» являются две подборки, а пять — «чисто-верлибрическими».

Итак, увеличение «чистого» верлибра в 2000-е в целом незначительно. Зато доля публикаций текстов, промежуточных между силлаботоникой и «чистым» верлибром, выросла почти в два раза. И больше всего таких стихов у поэтов, родившихся в 1970-е, — то есть у поколения «тридцатилетних» (на начало 2000-х), которое тогда наиболее заметно заявило о себе[220]. Впрочем, тенденция к синтезу силлаботоники и верлибра видна и у

представителей и других поколений.

Подведем предварительные итоги. Поэзия 2000-х развивалась во многом под знаком «вызова» прозы. Ответом стало движение поэзии от романтизма — к эпичности и сказовости и от силлаботоники — к верлибру. Как всегда, наиболее интересное возникло не на крайних точках, а в промежутке. Между романтическим *я* и эпической безличностью — через включение в лирическое высказывание «чужой речи». Между силлаботоникой и верлибром — через развитие гетероморфного стиха.

Все это — именно с точки зрения соотношения поэзии и прозы — позволяет выделить 2000-е как ключевое для развития поэзии десятилетие. Точнее, одно из нескольких ключевых в течение последнего общеевропейского цикла прозаизации.

## Поэзия — проза — поэзия…

Возьмем за отправную точку идею цикличности обновления русской поэзии, изложенную в статье Олега Клинга «Три волны авангарда»:

> Первая волна пришлась на конец XVII — начало XVIII в. — она связана в первую очередь с Симеоном Полоцким и Феофаном Прокоповичем, но особую высоту набрала ближе к середине столетия в творчестве Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова.
>
> Вторая волна — это начало XIX в. У нее свои предшественники: Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский; свои вершители: Пушкин и Грибоедов — в комедии «Горе от ума» <…> Здесь надо назвать множество имен — от Дельвига и Баратынского до Тютчева и Лермонтова.
>
> Третья, самая известная, волна относится к началу XX в. Здесь предтечи — русские символисты, и в первую очередь Брюсов, Андрей Белый; пик ее — футуризм, авангард в собственном смысле слова[221].

Такая хронология периодов обновления вполне убедительна, если брать за масштаб саму историю поэзии. Но попробуем синхронизировать ее с историей прозы. То есть с учетом и большого цикла прозаизации, и колебаний между периодами прозы и периодами поэзии, которые пытался выделить еще Эйхенбаум[222].

Выделим внутри самих «волн авангарда» те отрезки, на протяжении которых обновление русской поэзии происходило

под влиянием прозы. Причем по мере усиления прозаизации влияние это становится все более ощутимым.

Первый период поэтического обновления — если более точно локализовать его в рамках «первой волны авангарда» — приходился на 1730-е годы. Влияние прозы было опосредованным: большой цикл прозаизации только начинался.

И все же это влияние не стоит игнорировать.

Можно вспомнить, например, что едва ли не главную цель введения своей тонической системы — которой мы фактически продолжаем пользоваться по сей день — Тредиаковский видел в том, чтобы стихи «от прозаичности избавить». О чем и заявил в самом начале своего «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» (1735): «прежние» стихи, состоящие просто из равнослоговых фраз с рифмой на конце, «приличнее назвать прозою»[223]. Для устранения каковой и вводилась стопа.

Упоминались в трактате и «вымышления, прозою написанные», которых больше всего у французов и «которые у них романами называются». С этими «вымышлениями» Тредиаковский разделывается легко:

> Все таковые романы насилу могут ли перевесить хорошством одну Барклаиеву Аргениду, латинским языком хитро написанную[224].

Солидарен с Тредиаковским в том, что касалось осуждения прежнего стихосложения за «прозу», был и Ломоносов[225]. Хотя во многом другом в своем «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) с Тредиаковским спорил… В том же 1739-м появляется знаменитая ломоносовская «Ода на взятие Хотина» — первое сочинение, отразившее новую поэтическую практику.

Наконец, к 1730-м относится и первая форма организации поэтической жизни — кружок любителей поэзии. Он возникает среди воспитанников петербургского Сухопутного шляхетского корпуса; впоследствии из этого кружка выросло Общество любителей российской словесности.

В 1740-е накал поэтической жизни спадает. Ни заметных теоретических работ, ни новаций в стихосложении, ни новых форм организации поэтического процесса. Зато заметно усиление позиций прозы — пока только ораторской (до романов еще далеко)…[226]

Второе «десятилетие поэзии» наступает лишь в следующем столетии. Оно падает на «вторую волну» поэтического авангарда, приходясь на ее пик — 1820-е годы.

Повышается уровень поэзии — не говоря уже об именах, перечислять которые нет необходимости. Утверждается новая

форма ее бытования. Кружок (салон) уступает место журналу (альманаху); выходят «Северные цветы», «Московский телеграф», «Московский вестник», «Полярная звезда»… Стихотворство становится профессиональным занятием.

Все эти процессы происходили под непосредственным воздействием со стороны прозы. От французских романов уже нельзя было просто так отмахнуться, как во времена Тредиаковского. Все десятилетие в пушкинском кругу (Вяземский, Баратынский, Бестужев) обсуждается проблема «метафизического языка»: «ясного точного языка прозы — т. е. языка мыслей», образованного «наподобие французского»[227]. Пушкин особо отмечал его в поэзии: в «метафизических станцах» Вяземского, в «поэтической метафизике» Баратынского. В те же 1820-е создается «Евгений Онегин» — совершенно новый опыт внесения в поэзию прозы. И названный, соответственно, романом.

Ситуация меняется в последующее десятилетие. Если в 1820-е поэзия активно осваивала приемы французских романов, то теперь интенсивно формируется русская проза. На 1830-е падает создание всех главных прозаических произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Как писал в своем обзоре журналов за 1834–1835 годы Гоголь, распространилось чтение романов и повестей при «всеобщем равнодушии к поэзии»[228].

Поэзия, разумеется, не исчезает. Одних пушкинских стихотворений 1830-х достаточно, чтобы опровергнуть мнение об упадке в эти годы поэзии. Или поэтических дебютов Тютчева и Лермонтова. И все же — именно в плане обновления поэзии за счет синтеза в ней элементов прозы — 1830-е продолжали обкатывать и тиражировать находки предыдущего десятилетия. О «метафизическом языке» Пушкин в последний раз пишет в 1830-м; планы его развития сменяются мыслями о будущей прозаизации поэзии: «Думаю, со временем мы обратимся к белому стиху». А в 1836-м он публикует в своем «Современнике» статью Розена «О рифме», предрекавшую закат рифмованной поэзии.

Протоверлибра в поэзии 1830-х не возникло; напротив, на много десятилетий вперед утвердилась неоромантическая линия. Она была лишь незначительно «опрозаизирована» в 1850-е Некрасовым, что ввиду злободневности некрасовской лирики было вскоре забыто. (И оценено лишь в 1910-е, на новой волне обновления поэтического языка.)

Перейдем к «третьей волне» — которую Клинг относит к началу XX века и внутри которой я предлагаю выделить 1910-е годы.

Опять же, повышается общий уровень стихотворства;

приходят новые яркие имена (Ахматова, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Цветаева…). Обновляется стиль и у поэтов старшего поколения: Кузмина, Ходасевича, Волошина, Блока, Хлебникова.

Появляются новые формы организации поэтической жизни. Так же, как в 1820-х годах произошел переход от кружков — к журналам, так и 1910-е журналы оттесняются поэтическими группами. Еще в 1900-е русские символисты не представляли собой группы (в том смысле, что как «группы» стали пониматься после) и объединялись вокруг журнала — «Весов». В 1910-е ведущей формой становится именно группа — эгофутуристы, будетляне, акмеисты, центрифугисты, имажинисты… Почти все выступали с манифестами — еще одно «ноу-хау» того десятилетия.

Причина этой «группоцентричности» видится, опять же, в особенностях цикла прозаизации. Ослабление цензурных запретов в середине 1900-х дает резкий толчок развитию прозы. Проза лучше печатается, продается, читается (а также оплачивается). Ответом на это становится не только появление первой плеяды поэтов-прозаиков (Бунина, Сологуба, Брюсова, Белого), но — в определенной степени — и объединение молодых поэтов в группы. В виде группы легче заявить о себе, в группе выше солидарность и взаимопомощь. Журнал был для этого формой не совсем подходящей. Его издание требовало больших вложений — времени, опыта, средств. К тому же в журналах предполагалась, кроме стихов, и проза.

Что касается поэтического языка, то его обновление в это десятилетие происходит — как и в 1820-е — за счет решительного введения прозы в ткань поэзии.

Футуристы идут на слом силлаботоники и прозаизацию тем и языка поэтического высказывания. Акмеисты — при сохранении традиционной просодии — больший упор делают на смысловую точность, прозаическую лапидарность стиха, на насыщение стиха образами окружающей действительности и (в отличие от футуристов) уменьшение места лирического *я* поэта. Не случайно Мандельштам писал, что «генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии»[229]. Впрочем, и в первых откликах на «Камень» самого Мандельштама рецензенты сразу отметили связь его стихов с прозой[230].

В самой поэтической теории в 1910-е происходит фундаментальный поворот в сторону синтеза прозаических элементов. Введенное Белым в 1910-м понятие ритма (в отличие от жесткого метра) зафиксировало переход от пения, или скандирования, стиха (как это предполагалось по теории

Тредиаковского) — к его смысловой декламации. Последнее было характерно именно для чтения прозаического текста и отражало новую практику чтения стихов[231]. Понятие ритма было связано и с опытами самого Белого в ритмизованной прозе[232].

И снова — в следующее десятилетие, 1920-е, происходит наступление прозы. Как писал Тынянов (1924):

> Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло[233].

Действительно, за считаные годы создаются самые известные прозаические сочинения Бабеля, Булгакова, Вагинова, Замятина, Зощенко, Ильфа и Петрова, Кржижановского, Олеши, Пильняка, Платонова, Толстого, Тынянова, Шкловского… Всех имен, опять же, не перечислишь. Продолжают активно работать в прозе Белый, Бунин, Горький; обращаются к прозе поэты — Мандельштам и Пастернак.

Конечно, и поэзия 1920-х была не бедна. Появлялись и новые имена — Хармс, Заболоцкий, Вагинов; из несколько другой поэтической линии — Багрицкий, ранний Тихонов… Однако все основные новации (которыми и по сей день пользуются поэты) остались в предыдущем десятилетии. На место поэтических групп приходят группы, состоящие и из поэтов, и из прозаиков — или только из прозаиков. Активно осваиваются и поэтические достижения 1910-х — что приводит к расцвету «орнаментальной прозы». В самой же поэзии десятилетия усиливается ощущение исчерпанности. Дальше лежала лишь еще более радикальная прозаизация стиха и выход в свободный стих (путь, отчасти проделанный Мандельштамом). Однако, как и девяносто лет до этого, в поэзии на несколько последующих десятилетий утверждается — под идеологическим давлением «сверху» — эпигонская неоклассическая традиция.

В конце 1950-х — начале 1960-х ее инерция значительно «расшатывается» через внесение прозаического материала в стихи. У одних поэтов это происходило за счет восходящей к футуристам ломки традиционного метра и использования прозаизмов; у других — через возрождение акмеистической лапидарности письма, прозрачности смысла, поэтизации повседневности; у третьих — через развитие верлибра… И все же, при всей их очевидной значительности, при всем общественном интересе к поэзии — эти годы не были «поэтическим десятилетием». Все формы организации поэтической жизни остаются теми же, что и в 1910-е, приобретая лишь большую

массовость. В выделении же «поэтического десятилетия» резонанс, вызываемый тем или иным поэтическим именем, является второстепенным критерием. (Например, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, дебютировавшие в начале 1910-х, известность, выходящую за пределы своего поэтического круга, получили лишь в 1920-е.) Главным признаком является сопротивление прозе, вступление в очень непростые диалогические отношения с ней…

1730-е, 1820-е, 1910-е… Легко заметить, что все три «поэтических десятилетия» происходят через каждые девяносто лет.

Следующим по очереди «поэтическим десятилетием» должны были стать 2000-е.

Вообще, я не очень верю в пифагорейскую мистику чисел. Так что эта цикличность стала неожиданностью и для меня самого. Да и 2000-е — и я об этом не раз писал — мне казались больше «временем прозы». Не исключена, наконец, и некая «аберрация близости», в силу которой критики бывают склонны видеть годы собственной активной деятельности какой-то особой эпохой в литературе. Провозгласил же Андрей Немзер «замечательным десятилетием» 1990-е[234].

Но по мере сопоставления 2000-х с другими «десятилетиями поэзии» между ними обнаруживается все больше типологически общих черт.

Происходит смена форм организации поэтического быта. Он становится сетевым (*networking*), все больше осваивает виртуальное пространство Интернета и фестивальные площадки. Интернет снимает остроту проблемы мизерных тиражей поэтических публикаций, тогда как прозаические новинки распространяются через Интернет сложнее[235]. Что касается фестивалей, то ничего аналогичного их лавинообразному росту в прозе 2000-х не наблюдалось.

Разумеется, Интернет и фестивальное движение имеют и свои минусы. Да, шлюзы открылись не только для профессиональной — но и любительской, графоманской поэзии. Однако при сравнении с ситуацией в прозе издержки кажутся не такими уж фатальными. Я имею в виду прозаический «ширпотреб», затопляющий книжные прилавки. То, что графомания эта не любительская, а как бы профессиональная, не слишком утешает.

Одновременно происходит угасание поэтической группы как основной формы структурирования поэтического поля. Последний всплеск «группостроительства» приходится на конец 1990-х. В 2000-е прежние группы самораспускаются или

продолжают существовать чисто номинально; новые не возникают. Это не значит, что новая, сетевая форма организации поэтического процесса «сбрасывает с корабля современности» прежние — групповую, журнальную, кружковую. Она обеспечивает лишь более быстрый доступ к читателю, а также возможность получения читательского отклика. Поэтому и толстые журналы, и литературные группы и сообщества в 2000-е активно используют ресурсы Интернета. Повторюсь: каждая новая форма не вытесняет предыдущую, но лишь позволяет поэзии успешнее конкурировать с прозой за читателя.

Повышается в 2000-е и общий уровень профессионального стихотворства. Обнаружить сегодня в серьезных толстых журналах слабую подборку все труднее. Она может быть слабее других поэтических подборок в журнале или же слабее предыдущих публикаций того же поэта. Но не беспомощной, не полуграфоманской. Я уже не говорю о множестве поэтических имен, список которых начинает разбухать, едва только начинаешь его мысленно составлять.

> У нас замечательная поэзия — Сергей Гандлевский, Тимур Кибиров (оба — еще и прозаики), Михаил Айзенберг, Инна Лиснянская, Олег Чухонцев, Мария Степанова, Елена Фанайлова, Борис Херсонский. До дюжины — перечислять легко и приятно[236].

Это — «топ-лист» Натальи Ивановой. Алексей Алёхин называет имена Амелина, Галиной, Гандлевского, Иванова, Кушнера, Павловой, Салимона, Строчкова, Тонконогова, Чухонцева, Штыпеля, Шульпякова…[237]

Важна не арифметическая сумма имен — а само ощущение, что имен, достойных перечисления, много. Я не случайно привел мнения Ивановой и Алёхина — критиков, следящих за литературным процессом не первое десятилетие и пришедших к 2000-м уже со своими предпочтениями. Тем показательнее, что немалую часть приведенных списков составляют поэты, чей заметный дебют пришелся именно на начало 2000-х (Галина, Степанова, Херсонский, Шульпяков…). Впрочем, особенностью «поэтического десятилетия», как уже говорилось, является не только приход новых имен. По-иному стали звучать в 2000-е новые стихи Чухонцева, Кибирова, Лиснянской, Ряшенцева…

О том, как поэзия 2000-х осваивала и усваивала язык прозы, также было сказано (развитие на путях синтеза силлаботоники с верлибром гетероморфного стиха, отход от монологизма лирического высказывания и деромантизация поэтической картины мира в целом). В 2000-е — как и в 1820-е, и 1910-е — в

литературу возвращается тип поэта, пишущего прозу. Быков, Галина, Гандлевский, Кенжеев, Макушинский, Муратханов, Шульпяков, Элтанг… Можно спорить, кто эти авторы больше — поэты или прозаики, но само появление в литературе «двоякодышащего» типа поколебало предшествующую полувековую специализацию литераторов на чем-то одном — или на поэзии, или на прозе, третьего не дано[238].

Наконец, как и в три другие «десятилетия поэзии», в 2000-е тема соотношения прозы и поэзии оставалась одной из важных — и для критики, и для литературоведения (у В. Губайловского, Е. Невзглядовой, Ю. Орлицкого[239] и др.).

Впрочем, были ли 2000-е «поэтическим десятилетием» или нет, можно утверждать пока только гипотетически. Так же, как и то, станут ли 2010-е «десятилетием прозы». Некоторые признаки того, что теперь проза начинает использовать наработанное в поэзии, вроде бы заметны. Например, в статье Губайловского, где он рассматривает попытки последних лет «придать прозе новое измерение — ввести в нее стихотворную строку»[240]. Это не просто ритмизованная проза, не «поэтический нон-фикшн» (термин И. Шайтанова); это именно проза, но активно использующая поэтические приемы.

С другой стороны, заметно увеличение верлибра в его «чистой», наиболее близкой прозе, разновидности. Особенно, как показали наши подсчеты, у поэтов, родившихся в 1980–1990-е годы. Можно, конечно, вспомнить, что аналогичная — «верлибрическая» — тенденция намечалась и в два прежних «десятилетия прозы» — 1830-е и 1920-е, но в обоих случаях восторжествовала неоклассика. Однако спор сейчас не о верлибре. Обращение к нему именно наиболее молодых поэтов представляется показательным как отражение общего процесса «переключения» новых входящих в литературу поколений на прозу.

Впрочем, прогнозы делать рано, да и ненадежное это дело. Поэтому, по примеру Олега Клинга, завершившего свою статью о «трех волнах авангарда» вопросом: «Что сейчас доминирует в современной поэзии — стихия авангарда или неоклассики, в основе которой лежат открытия прежних времен?»[241] — я оставляю тему открытой. До следующего разговора о поэзии и прозе.

*«Вопросы литературы», 2013, № 2*

# Большой Филфак или «экспертное сообщество»?

## *Два сценария для современной поэзии*

Спектр литературных дискуссий смещается от разговора о поэзии к разговору о поэте.

Даже не столько о том, кто — поэт, а кто — извините. Это-то как раз вечная тема.

Нет, речь все больше о том, каким должен быть поэт. Что он должен делать или не делать.

Например, стоит ли поэту ездить на поэтические фестивали? Как должен поэт относиться к различным премиальным структурам? С какой периодичностью выступать перед публикой? Как относиться к гламуру? Как одеваться? Стоит ли ему заниматься еще чем-то кроме поэзии, и если да, то чем? (Впрочем, «если» можно убрать: питаться поэту надо, а одними литфуршетами даже в столице сыт не будешь.)

Или: должен ли поэт стремиться печататься в серьезном «толстом» журнале или достаточно самовыражаться в ЖЖ и на двух-трех «самотечных» сайтах, плюс книжка тиражом для друзей-родственников?

Ранее подобные признаки поэтической профессии почти не обсуждались. Важнее было то, к какому направлению, группе, на худой конец, «тусовке» относился поэт. И — что было тесно с этим связано — как определяется его социальная позиция и в отношении власти вообще, и власти и иерархии в литературе. Кому он руку при встрече крепко пожмет, к какой едва притронется, кому вообще не подаст. А кому и оторвать попытается, бывали случаи.

Что касается направлений в поэзии, то направление сейчас одно. И его особенность в том, что оно не имеет направления. Что оно броуновское по своей эстетической сути. Поэзия словно возвратилась в допушкинскую эпоху, когда поэтов в России было слишком мало, чтобы им как-то объединяться и разделяться. Сейчас, возможно, то же самое происходит оттого, что поэтов слишком много. Не в расчете на душу населения, разумеется, а в плане публикуемых, предъявляемых текстов.

То же самое — отношения с властью.

Власть есть; какие-то спорадические отношения с ней у

литераторов тоже наблюдаются. Нет — темы. Кто пошел на встречу с премьером, а кто не пошел (и долго потом рассказывал, как не пошел), — это не тема. Кто съездил на Селигер, а кто на такие озера предпочитает не ездить[242], — тоже не тема. В лучшем случае, пошумит, как осенний ветер, блогосфера. Но шумит она на коротких волнах. На долгий шум ее не хватает по законам жанра — так и надпись на заборе редко превышает определенное количество слов, а иногда и букв: стихийное общественное мнение тяготеет к минимализму. Серьезных дискуссий на тему «С кем вы, мастера культуры?» незаметно. Потому что ответ: ни с кем. Сегодня с этим, завтра — с тем. Необязательно по меркантильным соображениям. Просто стало не очень важно, как относиться к власти, кем себя называть: либералом, националистом или любителем пива. На дворе эпоха оседания масс, каждый сам себе идентичность.

Вопрос, хорошо это или плохо, оставляю за скобками; желающие могут сами их раскрыть и расставить плюсы и минусы там, где сочтут нужным. Мне долго казалось, что такое желеобразное состояние — скорее, хорошо. Можно сосредоточиться на самих стихах, не спрыгивая на разговор о «гражданской позиции» или о «направлениях». Но споры о том, какими должны быть стихи, слышны все реже, а о том, каким должен быть поэт, — все чаще.

Причина, думаю, в том, что поэтическое сообщество оказалось не совсем готово существовать в условиях нулевой эстетики и нулевой политики. И стремящейся к нулю аудитории. Как говорят социологи, за пять последних лет число «читающих» россиян сократилось с 50 до 40 процентов. Если порасспросить, кто из них читает современную поэзию, цифра окажется еще более впечатляющей.

Число читающих падает — растет число публикующихся. В поэзию, как в ресторан ЦДЛ, теперь впускают всех. Прежние «можно» и «нельзя» — размыты, планка для вхождения в поэтический цех — понижена до уровня семилетнего ребенка; если наплыва детской графомании пока еще не заметно, то лишь в силу отсутствия премиальной структуры, которая бы окучивала эту возрастную категорию.

Разговор о том, каким должен быть поэт, — это естественная реакция «взрослых» поэтов на исчезновение прежних ангелов с огненными мечами на входе в литературу. Кроме эстетики и политики стоит назвать еще одного ангела-вахтера, с пальцами, выпачканными в типографском свинце. С изобретением лазерного принтера этот гутенберговский ангел был вынужден уйти на полставки, с ростом интернет-поэзии — выйти на пенсию. Теперь,

с распространением электронных книг и сервиса типа «самиздай»[243], — он, похоже, должен подвергнуть себя эвтаназии.

Далее я попытаюсь набросать два сценария преодоления этой своеобразной «нулевой зоны». Друг другу они не противоречат — скорее даже, дополняют. Первый построен на допущении, что русская поэзия повторит тот путь, которым пошла западная — прежде всего английская и американская — поэзия. Что касается второго… Однако поговорим вначале о первом.

## Сценарий первый. Поэт как «филолог»

Превращение литературы из некой социальной ценности в факультативное средство досуга в американской и западноевропейских литературах стало заметно еще в семидесятые-восьмидесятые, если не раньше. И пусть в бартовской «Смерти автора» (1968) особой горечи не ощущается, а книга адвоката поп-культуры Лесли Фидлера «Чем была литература» (1982) и вовсе призывает без сожаления отнестись к уходу *high-culture literature*… Общая тональность высказываний поэтов и прозаиков все более минорна. Если «высокая» проза все еще как-то востребована рынком, то «высокой» поэзии остается довольствоваться все более скромным «пикником на обочине».

Разумеется, «высокая» поэзия не исчезла — но за выживание заплачена высокая цена. Если говорить, например, о современной английской и американской поэзии (о других мне судить труднее), то этой ценой стало сомнительное бракосочетание Поэзии с Университетом, ее «университетизация». Как иронично воспроизводил Джон Фаулз логику автора, адресующего свои тексты «университетскому литературному истеблишменту»:

> Если я могу удовлетворить их утонченный и взыскательный вкус, зачем мне беспокоиться о ненадежных и непамятливых людях толпы где-то там, вне увитых плющом университетских стен?[244]

Фаулз писал это в 1970-м. За прошедшие десятилетия этот университетский филологический плющ покрыл собой уже большую часть английской литературы.

Большинство сегодняшних известных английских поэтов — выпускники филологических факультетов или колледжей; многие и продолжают работать в университетах, читая «историю литературы» или «творческое письмо» (*creative writing*).

Достаточно просмотреть списки последних пяти лет (2005–

2009) лауреатов престижных британских премий: Премии Коста в поэтической номинации и Премии Элиота[245]. Семеро из десяти поэтов-лауреатов изучали в колледжах или университетах английскую филологию (предмет, который именуется *English*, или *English Language and Literature*); шесть из десяти преподают филологические предметы в университетах.

В общем, как писал в 1990-м в своей книге «Смерть литературы» Э. Кернан:

> Если сама литература умерла, то литературная деятельность продолжается с неубывающей, если не с возрастающей, энергией, хотя и все более ограниченной стенами университетов и колледжей[246].

Насколько заметна такая филологизация в современной русской поэзии?

Возьмем для сравнения премиальные списки 2005–2009 годов российских поэтических премий. Я выбрал три, вручаемые поэтам независимо от возраста, места жительства и места издания поэтических сборников: «Поэт», *Anthologia*, и поэтической номинации Премии Андрея Белого.

«Сводный» список выглядит следующим образом:

Владимир Аристов, Дмитрий Быков, Мария Галина, Сергей Гандлевский, Ирина Ермакова, Бахыт Кенжеев, Тимур Кибиров, Николай Кононов, Сергей Круглов, Юрий Кублановский, Александр Кушнер, Олеся Николаева, Вера Павлова, Александр Скидан, Мария Степанова, Алексей Цветков, Олег Чухонцев.

Конечно, мой «личный» премиальный лист выглядел бы немного иначе. Но в целом список смотрится вполне представительно.

Итак, из семнадцати поэтов-лауреатов собственно филологическое образование лишь у шести: Гандлевского, Кибирова, Чухонцева, Кушнера, Цветкова и Круглова. Еще у троих — образование, которое можно условно назвать филологическим: у Быкова — факультет журналистики МГУ, у Олеси Николаевой и Марии Степановой — Литинститут. То есть к «филологам», и то с натяжкой, можно отнести лишь половину поэтов; и, насколько мне известно, кроме преподающей в Литинституте Николаевой, никто из них не связан с преподавательской работой в вузе.

В остальной части премиального списка царит полный разнобой. Тут и биологи, и химики, и физики, и инженеры транспорта, и музыковеды, и искусствоведы… Можно, конечно, предположить, что большинство из них в свое время отучилось

просто «для корочки», и нефилологическое образование не сильно повлияло на их авторское *я*. Но, с одной стороны, многие не просто отучились, но потом еще и работали, и защищались по далеко не филологической специальности. С другой стороны, и на филологический факультет тоже часто шли «для корочки»; большинство «лауреатов» училось на филфаках далеко не самых престижных вузов (Московского областного педагогического института, Ленинградского педагогического института, Краснодарского университета).

Аналогичная ситуация наблюдается и в российской поэтической критике. Владимир Губайловский, например, по образованию математик, уже упомянутая Мария Галина — биолог, Аркадий Штыпель — физик; Александр Уланов окончил авиационный институт, Андрей Урицкий — энергетический[247]. Правда, это все критики старшего и среднего поколений; среди младокритиков — тех, кто еще не переступил «пушкинские тридцать семь», — похоже, все имеют филологическое образование.

Нет, в том, что поэт или критик поэзии учится на филолога, ничего плохого нет.

Это гораздо лучше, чем когда в поэзию, пыхтя и бибикая на своих новоизобретенных велосипедах, устремляются митрофанушки. И поэт, если он настоящий, всегда сумеет вытянуть себя за волосы из любой — в том числе филологической — идентичности.

Проблемы начинаются тогда, когда число филологов в поэзии и поэтической критике вырастает до степени подавляющего большинства[248]. А если поэты-«филологи» еще и рассядутся по университетским креслам, одокторятся и опрофессорятся… Тогда и возникнет «английский эндшпиль»: восемь из десяти будущих поэтов-лауреатов учатся на университетском филфаке, семь из десяти здравствующих поэтов-лауреатов — преподают на том же университетском филфаке, шесть из десяти поэтических мероприятий проводится университетским филфаком, и пять из десяти сборников современной поэзии издаются… Догадайтесь, кем. И кто там напечатан.

И филология и поэзия — «близнецы-сестры»: и то и другое — любовь к слову. Отличие между ними порой трудноуловимо, но принципиально. Любовь-почтение к мертвому слову (филология) и — любовь-страсть, любовь-ревность к живому (поэзия). Филологическая «беглость пальцев», позволяющая написать профессиональное «упражнение в столбик» (филология), и — стихотворение, лезущее порой бог весть из какого сора (поэзия). Диктат научности, когда любой, самый графоманский текст

может стать объектом интереса, и — диктат вкуса и интуиции, отбраковывающей даже «вполне хорошее» стихотворение.

Наконец, как писал Мандельштам, «литература — явление общественное, филология — явление домашнее, кабинетное». Под литературой, думаю, понималась здесь прежде всего поэзия.

Само отношение поэтов к филологии, если заглянуть в историю литературы, чаще было скептичным. Приход поэтов с филологическими дипломами начинается лишь с рубежа веков — Мережковский, Брюсов, Блок, Анненский, Иванов… Вячеслав Иванов был самым «филологичным» — стихи его сегодня только филологический интерес и представляют. И уже следующее поколение поэтов и критиков (Гумилёв, Хлебников, Маяковский, Есенин, Чуковский…) не стремится на историко-филологические факультеты и восстает против «учености» своих предшественников.

После 1917-го дефилологизация поэзии становится почти обвальной. Начинается — и поощряется — наплыв поэтов «от сохи» (чаще, правда, бутафорской). Самодеятельность масс, поэтические кружки, ЛИТО… Это была уже другая крайность, тут уже требовалось защитить прежнюю филологию, пусть даже несколько идеализированную: «Чем была матушка филология и чем стала! Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся-кровь, стала — все-терпимость…» (Мандельштам). Как компромисс между самодеятельным ЛИТО и филологическим факультетом возникает Литературный институт, и на какое-то время даже становится для поэзии своего рода «фабрикой звезд»: почти все наиболее известные поэты конца 1950-х — начала 1980-х: Ахмадулина, Евтушенко, Коржавин, Левитанский, Лиснянская, Межиров, Мориц, Рождественский, Слуцкий — учились в Лите. Правда, не меньше ярких имен поэтического «андеграунда»: Бродский, Холин, Некрасов, Сапгир, Пригов… — к Литинституту отношения не имели. А последние лет двадцать число «литинститутцев» среди крупных поэтов заметно сократилось (напомню: двое из семнадцати в лауреатском списке), а число выпускников филфаков, напротив, выросло.

Безусловно, филологическая культура необходима поэту. Но она совершенно необязательно сопряжена с университетским филфаком. Ее могла привить классическая гимназия, литкружок, школа, библиотека, семья. Андрей Белый закончил физико-математический и свои первые критические статьи подписывал «Студент-естественник». Пастернак в университете изучал философию. Образование Хармса ограничилось гимназией. Вознесенский окончил архитектурный. Бродский вообще в вузе не учился, а став профессором американского университета,

оказался «белой вороной» среди корпоратива докторов-филологов…

Зная ситуацию в большинстве российских и постсоветских университетов, можно, конечно, предполагать, что до превращения в филологическую Касталию русской поэзии и поэтической критике еще далеко. Пока можно заметить лишь несколько разрозненно тлеющих головней филологизма. Например, добрая половина статей о современной поэзии из «Нового литературного обозрения». Или проекты вроде «Ста поэтов начала столетия» Дмитрия Бака, где вкус и критический темперамент автора были принесены в жертву филологической все-терпимости…

Пока поэзия и поэтическая критика еще не превратились в Большой Филфак. И превращение поэта в версифицирующего филолога, а критика — в литературоведа и стиховеда произойдет, видимо, нескоро. Пока вместо поэта-«филолога» и критика-«филолога» на поэтические нивы стала являться некая гибридная, межеумочная популяция: *эксперты*.

## Сценарий второй. Поэт как «эксперт»

Дело не в самом слове. Оно мне само по себе нравится — есть в нем и некое заграничное обаяние, и фонетическая убедительность, вроде защелкивания ноутбука[249].

Меньше нравится то, что это слово стало обозначать вещи, прежде мало совместимые. Экспертом в литературе теперь может оказаться и государственный чиновник, и менеджер книжного издательства, и газетный журналист, и продюсер, и книготорговец, и редактор, и даже — поэт, писатель или литературный критик.

«Разве сейчас есть знатоки, специалисты? Сейчас есть эксперты», — иронизировал Александр Пятигорский. И блестяще показывал связь амплуа «эксперта» с обслуживанием интересов властных структур[250].

Главное отличие «эксперта» от специалиста, знатока, даже профессионала — эксперт всегда действует исходя из тактических, политических соображений.

Несколько лет назад меня пригласили в жюри весьма достойной премии. Каждому члену жюри были розданы присланные на конкурс поэтические тексты. Не все, а предварительно отобранные специальным критиком-«ридером», чей профессионализм у меня тоже никаких сомнений не вызывает. Правда, несколько удивило количественное и качественное преобладание в «отобранном» верлибра — при

очевидной слабости текстов силлаботонических (хотя обычно ситуация наблюдается прямо противоположная)… Так что надо было быть уж полным ретроградом, чтобы предпочесть «силлабику». Ретроградом я быть не захотел и поставил поэтам-верлибристам высокие оценки. После чего в оргкомитете произошел довольно примечательный разговор, постараюсь его воспроизвести. «Вы, наверное, раньше не бывали в жюри?» — «Бывал… А что?» — «У вас в баллах между поэтами не очень большая разница. А многие члены жюри, если им нравился кто-то один, сразу ставили ему максимальный балл, а всем остальным — самый низкий».

Нет, дело здесь, думаю, не в «нечестной» игре.

И «ридер», и те члены жюри играли честно.

Просто действовали они как *эксперты*.

Иными словами, их оценки во многом определялись внетекстовыми, внепоэтическими факторами — делались с учетом властных, институциональных и прочих моментов[251].

Одно дело, высказаться о том или ином стихотворении или поэте; рефлексия над стихами, их аргументированная оценка — такая же часть поэтического дела, как и сами стихи. Другое — ранжировать поэтов, «проводя» своего фаворита и расчищая от конкурентов его путь.

Но, возможно, премиальные институты с их сомнительной экспертизой «давать — не давать» — просто не лучший пример?

Рассмотрим другой случай: экспертизу на предмет «публиковать — не публиковать», с которой имеет дело поэт или знаток поэзии, редактирующий журнал (альманах, антологию…).

Вот как описывает этот тип экспертизы Леонид Костюков. Предположим, пишет он, автор посылает «положительные, в каком-то смысле удавшиеся, сами по себе хорошие стихи» в районную газету или в серьезный литературный журнал. «В районной газете их вполне могут опубликовать. То есть редактор отдела пропускает эти произведения сквозь себя, ощущает, в общем, скорее приятные эмоции — и с чистым сердцем ставит в номер». С серьезным журналом, полагает Костюков, ситуация сложнее.

> Я предположу примерно порядок действий. Пропускание сквозь себя, дегустация никуда не девается. Но есть и второй аспект — а что, какую хоть самую малюсенькую детальку это стихотворение добавляет к отечественной поэзии? <…> Экспертное восприятие отвергает испытанные способы речи, отсеивает их, как фон, остро реагируя только на то, чего до сих пор не

было[252].

Думаю, что как раз экспертный механизм и у редактора районной газеты, и у редактора «толстого» журнала, и вообще у любого профессионального редактора срабатывает приблизительно одинаково.

А именно — опять-таки исходя из целого спектра не только поэтических, но и внепоэтических резонов.

Например, размер текста. Многостраничную поэму, скорее всего, не возьмут ни в районной газете, ни в «Знамени»… Или — было ли стихотворение опубликовано до этого и где. Каким образом попали стихи редактору? Самотеком или были занесены самим автором, или переданы — с лестной рекомендацией — одним из признанных поэтов? Конечно, если стихотворение слабое, никакая рекомендация его не спасет, но ведь речь идет о стихах, «самих по себе хороших»…

Или, например, редактор видит, что поэт — это, как правило, относится к молодым — пишет все лучше, растет. И пусть он еще недотягивает до чаемой планки, но сам факт роста может вполне быть сочтен достаточным основанием для небольшой публикации… В тех изданиях, в которых решения принимаются не единолично, а коллективно, редактор в своем заключении может как бы предусмотреть возможную реакцию коллег…

Это не значит, что редактор, оказываясь «экспертом», не может одновременно выступать как знаток поэзии и ее ценитель. Если редактор — человек рефлексирующий, если у него есть вкус и видение того, как и куда движется современная поэзия, — то такой редактор, безусловно, сможет и «продегустировать» стих, и взглянуть на него с точки зрения новаций. Да и стихи — если они действительно сильные, обращают, так или иначе, на себя внимание. Так что редактор, отказав, скажем, молодому поэту Саше П. в публикации поэмы «Руслик и Людка», может поинтересоваться, нет ли у того еще стихов, или предложить опубликовать, скажем, небольшой отрывок из поэмы…

Важно другое — ни премиальная, ни редакторская экспертиза не имеют прямого отношения к эстетической оценке, которая, как замечательно определил Кант, основана на незаинтересованном удовольствии.

Этим, собственно, и отличаются эксперт и ценитель поэзии.

Ценитель именно «дегустирует» — так, как это гастрономически описано Костюковым. Слово «дегустация» вполне отражает это незаинтересованное вкушение, пробу. От латинского *gustus* — вкус, *degustare* — пробовать на вкус.

Слово «эксперт» тоже этимологически связано с пробой. Но

отнюдь не вкусовой, а — жизненной, профессиональной (*experior* — испытывать, подвергать испытанию, знать по опыту; *expertus* — знающий по опыту, изведавший).

В этом, возможно, и заложено различие. Одно дело, пробовать на вкус — желательно, не притупленный от многочисленных проб. И другое — полагаться на профессиональный опыт, на автоматизм привычек и умений.

У ценителя, у «просто» знатока не болит голова, как формировать следующий выпуск журнала или как повлияет выставленный им балл на итог конкурса. Ценителю, в отличие от эксперта, не нужно непрерывно подтверждать свой статус. Поскольку его у него просто нет. У него может быть репутация человека с хорошим литературным вкусом, знатока поэзии и т. д. Но может, в принципе, не быть и ее. А просто вкус и знание. Для себя.

Иными словами, незаинтересованное удовольствие остается за любителем, ценителем поэзии. А за экспертами — заинтересованное (по роду экспертной работы) неудовольствие (по причине усталости от нее же).

Впрочем, честная скука — не худший вариант. Хуже, когда «эксперты» начинают вести себя как персонажи рекламных роликов — симулируя и интерес, и удовольствие. Нет, литературные эксперты не закатывают глаза и не истекают сладострастной истомой над текстом. В ситуации информационной перенасыщенности достаточно просто хотя бы упоминать, рецензировать, изображать интерес. Как теперь принято говорить, заниматься позиционированием.

Например, Григорий Циплаков даже увидел в концепции позиционирования основу для примирения «двух разных типов экспертов» — из числа критиков и литературоведов и из представителей издательского бизнеса:

> Может ли что-нибудь в жестких современных условиях примирить издателей и филологов, сделать единым лагерь литературных экспертов, свести на нет противоречия между ними? Мне кажется, это в силах сделать именно принятие обеими сторонами концепции позиционирования. Она позволяет почувствовать обоюдную пользу…Кратчайший путь если не в сердца, то в головы читателей — через четкое указание на то, в чем автор текста является безусловным лидером, чем он положительно выделяется на общем фоне[253].

Итак, если у Леонида Костюкова «литературные эксперты» — все еще вполне традиционное сообщество филологов, критиков,

редакторов, то у Циплакова — это уже скорее отдел литературного маркетинга при крупном книгоиздателе. Даже небольшая часть этого отдела, поскольку собственно в экспертизе критика для «позиционирования» того или иного автора большие компании нуждаются не слишком сильно.

В США, кстати, критики столкнулись с этим уже давно. «Хотя рынок всегда влиял на американскую культуру, — пишет Морис Бергер, — никогда еще функция интерпретации и оценки не сосредотачивалась до такой степени в руках потребителя и обслуживающих его учреждений и компаний», тогда как «компетентный критик в процессе оценки играет все меньшую роль»[254].

Была даже история, когда одна крупная американская компания — правда, в сфере киноиндустрии — рассылала критикам набор готовых хвалебных высказываний по поводу выпущенного компанией фильма. Экспертам предлагалось лишь выбрать то, которое им больше понравится, и поставить под ним свою фамилию.

Думаю, по мере того как концепция позиционирования будет все более овладевать умами, подобное ноу-хау начнет применяться и в российской литературе. Прецедент уже когда-то был — я имею в виду «Незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей» Остапа Бендера.

К счастью, этот тип экспертизы, обслуживающий книжный рынок, пока больше затронул прозу; поэзия, в силу своей малобюджетности, пока «отдыхает». Но сколько этот «отдых» продлится — неизвестно. Рынок живет за счет экспансии, и не исключено, что в один прекрасный день «эксперты», аффилированные с крупными издательствами и доселе позиционировавшие лишь авторов пухлых романов, обратят свои взоры на поэзию. И начнут позиционировать какого-нибудь… Но не будем о грустном.

И еще один вид литературной экспертизы. Тоже не новый в российской литературе, но отреставрированный в духе Царицына до невозможности разглядеть за бодрым новоделом прежние печальные руины.

Речь идет об идее создания (возрождения?) «экспертного сообщества», обслуживающего государственных чиновников.

На эту тему размышляет Кирилл Анкудинов. Чиновничество, сетует Анкудинов, «не разбирается в нынешней поэзии»:

> Дай волю министру, мэру, префекту или супрефекту, сделай его председателем жюри поэтического конкурса — и все преференции достанутся… в лучшем случае

самому понятному тексту, то есть «попсе» или «полупопсе», какому-нибудь «русскому шансону». В худшем случае — родственникам и приятелям «нужных людей» (то есть почти стопроцентно — махровой графомании)[255].

Замечание справедливое. Вопрос только, зачем, собственно, мэр или супрефект должен быть председателем поэтического конкурса? В списке их должностных обязанностей такая вроде не значится. Никто ведь не предполагает, что поэты, дай им волю, займут кресла мэров или начнут заниматься вопросами дорожного строительства и городской канализации. Если же высокопоставленный чиновник начинает рулить поэтическим конкурсом или премией — то и репутация такой премии будет соответствующая. Будь это хоть премия Чичибабина или любая другая. В крайнем случае — он может быть допущен как почетный член, попечитель, свадебный генерал, «молчаливая галлюцинация»…

Анкудинов, однако, полагает, что образовывать высокопоставленных госслужащих все же нужно. И для этого, пишет он, «нельзя не обойтись без одной важнейшей социокультурной фигуры. Назову ее „эксперт“. Эксперт — это человек, который, во-первых, лоялен к нашему государству».

«Первого достаточно», — как говаривала героиня фильма «Тот самый Мюнхгаузен». Поскольку совершенно непонятно, кто и как будет определять у поэтов и критиков степень лояльности государству. Впрочем, кто будет определять, понятно, — проверка лояльности как раз относится к должностным обязанностям сотрудников вполне определенной организации. Им тоже это будет не впервой…

«А во-вторых, — продолжает Анкудинов, — который разбирается в современной поэзии и способен отличить Айзенберга от Вексельберга. Я прямо сейчас, с ходу могу назвать тебе несколько десятков подходящих кандидатур в эксперты (воздержусь от этого только потому, что у этих людей сложные отношения друг с другом, и, обнаружив свои имена в моем списке, они сообща обидятся на меня)».

То, что этот «эксперт» должен быть не только лояльным государству, но — пусть и во вторую очередь — уметь еще отличить поэта от олигарха, все же обнадеживает. Хотя опять-таки возникает вопрос: а кто будет отбирать «подходящие кандидатуры в эксперты»? И как? Анкудинов, и тот слегка замялся.

И хотя критик заверяет, что он «против того, чтобы набирать

„экспертов“ исключительно из „либералов“ или только из „патриотов“», — вопрос, кто и как будет осуществлять этот набор этих «подходящих» экспертов, остается без ответа. Вероятно, это будут делать другие эксперты. Еще более «подходящие».

Главное, суммирует Анкудинов, чтобы отобранные эксперты были способны «понять друг друга и совместно выработать общую экспертную линию, равноприемлемую для всех сторон».

> Мне трудно понять, что такое эта «общая экспертная линия». Вероятно, что-то вроде средней температуры по больнице. Зачем и кому такая «равноприемлемая линия» нужна? Откуда убежденность, что люди литературного мира должны объединяться и что-то совместно вырабатывать? Циплаков предлагает сплотить «издателей и филологов» на почве концепции позиционирования; Анкудинов — «либералов» и «патриотов» на почве лояльности государству и готовности литературно просвещать чиновников. Может, отдельным чиновникам и менеджерам издательств от этого и будет какая-то польза, хотя и не совсем ясно — какая. Но для чего это нужно поэтам, прозаикам, критикам — литераторам, одним словом?
>
> Эксперты понимают только то, к чему привыкли. Эксперты боятся конкурентов, которые могут отнять у них статус экспертов. Экспертам ни к чему любое усложнение статичного пейзажа, который они привыкли держать перед глазами. Наконец эксперты самыми первыми открыли, что критерия «хорошее произведение — плохое произведение» сейчас не существует.

Написал это все тот же Кирилл Анкудинов, только двенадцать лет назад[256]. И, на мой взгляд, абсолютно точно.

В чем же дело, откуда это желание «сделать единым лагерь литературных экспертов», «совместно выработать общую экспертную линию» и проч., и проч.?

Нет ничего утомительнее, чем свобода. С конца 1980-х русская литература переживает период нормальной свободы. Чуть более агрессивной и голодной в девяностые, чуть более сытой и спокойной в нулевые. Подчеркиваю — «нормальной», поскольку именно в такой ситуации пишущий человек тождествен самому себе, и его оценивают не по тому, как он пострадал от режима или какой индекс продаж у его книг.

Кого-то, возможно, такая диссоциированная ситуация утомляет; особенно тех, кто помнит полные залы шестидесятых и

полные книжные полки семидесятых-восьмидесятых. Но нужно понять, отчего наполнялись эти полки и залы, что все это было следствием введения всеобщей грамотности на одной шестой части суши. Этот процесс — частью которого и стало массовое приобщение к «высокой» литературе — в России произошел позже, чем в целом на Западе, — с 1920–1930-х годов. То есть представители интеллигенции в первом-втором поколении, имевшие основание связывать чтение и понимание «высокой» литературы с повышением своего социального и культурного статуса (по сравнению со своими родителями), в 1970–1980-е были еще многочисленны. Соответственно статус писателя воспринимался в обществе как довольно высокий — как часть почти платоновского мира образованности. Для многих причащение к этому миру было сопряжено не только с чувством престижа, но и с энтузиазмом неофитов…

Сегодня этот цикл завершен; «из пены уходящего потока» поэзия вышла в режим одиночного свободного полета. И для меня в этом свободном полете — ее *modus vivendi*. Не потому, что я идеализирую ситуацию; скорее, принимаю ее как «осознанную необходимость». И не потому, что по своим убеждениям я либерал; скорее, умеренный консерватор. Просто я отдаю себе отчет в том, что в неволе поэты могут только худо-бедно размножаться, но не творить. Будь то «неволя» чиновнического кресла, издательского калькулятора или университетской кафедры. И пока поэзия еще балансирует между ними, не превратилась ни в Большой Филфак, ни в «экспертное сообщество», — не стоит самим накликивать эту чуму на оба наших дома — на поэзию и поэтическую критику.

*«Знамя», 2011, № 1*

# Автор умер. Да здравствует…

Ровно сорок лет назад, в 1968 году, в журнале *Mantiea* была опубликована статья Ролана Барта под символическим названием «Смерть автора». Написанная годом раньше, в 1967-м, она стала своего рода камертоном последующих десятилетий.

Известность этой статьи[257] освобождает от необходимости ее пересказа; напомню лишь главную идею. «Критике классического толка не было дела до читателя; для нее в литературе существует лишь тот, кто пишет»; в новой критике место автора должен занять читатель — тот, кто соединяет «воедино все те штрихи, которые образует письменный текст»; «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора».

Сороковая годовщина смерти Автора — и, соответственно, сорокалетие со дня предполагаемого рождения Читателя — дата, позволяющая подвести небольшие итоги. А заодно и уточнить сам диагноз: и смерти, и рождения.

## Искусы социологизма

Если в споре рождается истина, то в споре с самим собой — по крайней мере, некоторая интеллектуальная честность. Поэтому решусь сам себе немного попротиворечить. Я имею в виду тезис моих прошлых заметок[258]: *текст важнее автора*.

Не отменяя важности поэтического текста, хотел бы немного отойти от жесткой двоичной схемы: «автор — текст». Двоичность вообще гипнотизирует, сообщая мышлению в парных категориях (проза — поэзия, лирика — эпика, верлибр — традиционный стих…) подозрительное удобство. Кстати, это же удобство присуще и статье Барта; та же завораживающая простота двоичности: автор — письмо, автор — читатель[259]… Отношение автора и текста, поэта и стихотворения есть отношение взаимного неудобства, беспокойства, ревности, неподчинения… Всего того, что заставляет видеть в фигуре поэта нечто большее, чем просто автора текста.

И главное: вынесение личности автора за скобки, отказ от психологизма в интерпретации текста провоцирует другую крайность — крайность *социологизма*.

Чтобы пояснить, что имеется в виду, приведу отрывок из недавней интересной статьи Кирилла Анкудинова «Критик — это практик-социолог».

> Критика ориентирована исключительно на «имена».

> Это не беда: «имена» могут нести в себе социальное и культурное содержание, быть знаками, маркерами существенных и актуальных социокультурных явлений. Но, увы, «имена» для критики — совсем другие маркеры; они важны, потому что принадлежат к той или иной «команде». Литературные критики потрясающе близоруки: они всецело заняты возней «команд высшей лиги», им нет дела до всего остального. В соответствии с этим поле обзора критиков — непоправимо сдвинуто; самые важные явления — за пределами этого поля. Критики пишут про Анатолия Наймана (потому что он связан с Ахматовой и Бродским), но почти не пишут про Александру Маринину (хотя творчество Марининой неизмеримо богаче социальными смыслами, чем творчество Наймана) и совсем не пишут, скажем, про стихи «толкиенистов», «готов» и «эмо». Может быть, «толкиенисты» хуже Наймана (хотя мне неведомо, какие критерии определяют это «хуже» и «лучше»). Но ведь наше завтра будут делать «толкиенисты»[260].

Вроде, вполне разумная, справедливая мысль: о недопустимости полагаться только на «имена», на групповые интересы и иерархии[261]. Можно согласиться и с полезностью изучения массовой поэзии, масслита. Оно действительно дает более широкую картину литературного процесса, деятельности его институтов и сетей; позволяет лучше понять контекст, в котором возникают и существуют произведения литературы немассовой, обнаружить неожиданные интертекстуальные связи между текстами «для масс» и «для элит».

Стоит только заметить, что в случае с Марининой и Толкиеном (при всей разности этих авторов) мы имеем дело отнюдь не с беспримесным демократичным *vox populi*, а с теми же, только более влиятельными «командами»: издательскими, книготорговыми, маркетинговыми… И то, что в хоре этих «команд» голоса литературных критиков не особо слышны, объясняется не столько снобизмом и корпоративной инертностью последних, сколько отсутствием в сфере масслита самого социального и эстетического заказа на профессиональную критику. Здесь она, строго говоря, не нужна. Пусть детективы Марининой и «богаты социальными смыслами» — они спокойно продвигаются и потребляются без всяких критических штудий и объяснений этих самых «смыслов». Напротив, стихи, аналогичные стихам Наймана, как раз и требуют, провоцируют истолкование — роль которого, по крайней мере со времен александрийской

школы, и выполняет литературная критика.

Все же должен признать: если последовательно придерживаться стратегии на создание иерархии из текстов, а не из «имен» (к чему я и призывал в предыдущей статье), то почему бы не провозгласить «самыми важными явлениями» в литературе стихи, например, не Наймана или Ермаковой, а — «толкиенистов», «готов» и «эмо»?

Здесь как раз обнаруживается лакуна, которую никак не покрывает схема «текст — автор».

Речь идет не об авторе и не о тексте, но о том, что, строго говоря, не является ни автором, ни текстом. Назовем эту инстанцию условно *массовым автором*.

Сразу оговорюсь, что не имею в виду графоманов, и вообще не хотелось бы сразу вводить оценочный критерий. Речь идет о неких массовидных группах, идентичностях, которых связывают общие интересы, кумиры, проблемы и — *в том числе* — стихотворные тексты. То, что поэзия выступает здесь именно в том числе, наряду с другими видами внутригрупповой коммуникации — момент принципиально важный. Здесь нет воли к стихам как первоначального импульса для объединения. Поэзия здесь возникает как некоторая дополнительная, служебная функция, более или менее ограниченная символами и практиками этой группы и редко выходящая за их пределы.

Например, в сообщество любителей авторской песни могли входить и вполне профессиональные и талантливые поэты; все же целью этого сообщества не было собственно создание стихов. Стихи, конечно, могли и писаться, но чаще — заимствовались чужие, а еще чаще — исполнялись чужие песни на чужие стихи. Внутри этого квазиавторства формировался свой набор сюжетов, свой ритуал исполнения, свои «гамбургские счета»… То же можно обнаружить и в других случаях массового авторства в самые разные эпохи. От духовных стихов раскольников и «масонских песен» — до упомянутых Анкудиновым стихов «толкиенистов».

Еще раз оговорюсь — я не против «толкиентистов», стихов на эльфийском и чего-нибудь вроде: «Усталые больные дунаданы / От Арагорна прячутся в кусты / И ищут там нимлота семена…» Вопрос в другом. В принципиально неколлективном, негрупповом характере поэтического искусства, *ars poetica*.

Именно это радикально отличает поэзию от других свободных искусств — в которых, наряду с индивидуальными формами творчества, узаконены и коллективные. В музыке — хоры и оркестры, в скульптуре и живописи — мастерские и артели. (Даже в прозе возможно соавторство — последний, но вполне допустимый рудимент коллективизма.)

Возможно, именно поэтому во всех остальных искусствах — кроме поэтического — как-то решена проблема подготовки новых кадров: музыкальные школы, художественные училища, архитектурные институты… Институциональные формы образования всегда тяготеют к коллективной работе, будь то групповые занятия по рисованию с натуры, спектакль в студенческом театре или спевка училищного хора.

Стихотворный же текст принципиально вне-групповой. И на уровне создания, и на уровне чтения, исполнения[262].

Поэзия — прерогатива одиноких «имен», не опирающихся ни на какие, даже самые замечательные, коллективные идентичности. Кроме одной: принадлежности к сообществу поэтов, той самой «высшей лиге», или хотя бы той «средней», где, по Кириллу Анкудинову, ничего важного не происходит. Впрочем, «происходить» здесь действительно ничего не может: здесь не устраиваются ролевые игры и не затеваются походы с песнями у костра. Все, что здесь может произойти, — это новое стихотворение и его публикация (в самом широком смысле: от чтения первому встречному до печатанья в известном журнале или альманахе). Все остальное — тусовочные игры, конкурсы и прочие увлекательные «заботы суетного света» — не скажу, что от лукавого, но скорее от Марсия, нежели Аполлона.

Однако, похоже, осознанно или нет, Кирилл Анкудинов выразил в своей статье именно эту претензию массового автора на право быть приравненным к первым «именам». Я еще могу допустить, что критик слегка слукавил, утверждая, что ему «неведомо, какие критерии определяют» то, чем стихи «толкиенистов» хуже стихов Наймана. Хотя, действительно, сравнивать два совершенно разных типа поэтического дискурса — авторский с массово-авторским, субкультурным — сложно, да и непонятно зачем. Что же касается фразы, что «наше завтра будут делать „толкиенисты“» (или любые другие стихотворствующие массы, не суть важно)… Как замечено по аналогичному поводу Томасом Манном:

> Конечно, это можно было сказать; только, по-моему, ибо в конце-то концов, речь шла о надвигающемся варварстве, сказать это следовало с бóльшим страхом и ужасом, а не с веселой удовлетворенностью («Доктор Фаустус»).

Я, разумеется, не призываю «к страху и ужасу»: ужасаться тут не стоит, а вот разобраться есть в чем. В том числе и в вопросе, насколько нынешние симптомы очередного «омассовления» связаны с феноменом «смерти автора».

Уже у самого Барта можно обнаружить указание на эту связь, особенно если сопоставить идею «смерти автора» с более ранней бартовской теорией мифа. И фигура Автора, и миф — это, по Барту, некоторые вторичные по отношению к тексту образования, вторичные семиотические системы. Обе они «освящают» собой современную идеологию, которую Барт — как и многие левые интеллектуалы тех лет — называл «капиталистической» и считал «привилегированной областью существования мифических значений» («*Мифологии*»).

> В области литературы «личность» автора получила наибольшее признание в позитивизме, который подытоживал и доводил до конца идеологию капитализма («Смерть автора»).

И если миф, опять же по Барту, исчезает в период революционных подъемов («революционный язык не может быть мифическим», — утверждал Барт в «Мифологиях»), то устранение «капиталистических» мифов неминуемо должно устранить и миф об Авторе.

Отвлечемся от немодных ныне терминов («капиталистический» и проч.), а также от наивного утверждения, что язык революции не содержит в себе мифов (еще как содержит…). И согласимся: традиционная фигура Автора действительно предельно неудобна для любых «восстающих масс». Причем независимо от того, чем они революционизированы: религиозными догмами, партийными лозунгами или фетишами общества «всеобщего потребления».

Правда, между этими типами «революционности» и их отношением к фигуре Автора, Поэта есть одна существенная разница.

«Восстания масс» под, условно, «идеалистическими» лозунгами (религиозными, коммунистическими…) тоже приводят к «смерти поэта». Он перерождается в пророка, идеолога, создателя или транслятора неких значимых для «масс» идей.

Напротив, в периоды преимущественно «материалистических» притязаний масс «смерть поэта» означает его превращение в производителя специфического вида культурного досуга. Причем в идеале производитель и потребитель такого «досуга» сливаются в одном лице — которое *отдыхает стихами*.

И, похоже, последние десятилетия, с их массовым недоверием

к идеям и философским системам, к концепциям социального переустройства, с их «революцией менеджеров» и образом мира как глобального супермаркета, — стали временем именно второго, прагматичного отношения к фигуре поэта. Поэт отдрейфовывает из сферы политики и публицистики — к сфере досуга, камерного развлечения «для своих». Становится более важным не то, какая у поэта позиция по тому или иному вопросу, не то, что поэт думает, — а, скажем, какая у него стрижка или какой свитер он носит. (Именно этим увлекательным деталям, например, посвящена целая статья в одном из номеров «Ex libris»[263].) Или вот еще интригующая тема: сколько раз современный поэт занимается сексом. Об этом на страницах газеты беседуют два уважаемых мною автора: «Д. Бавильский: Что ты чаще делаешь — пишешь стихи или занимаешься сексом? Д. Воденников: Справляю Новый год…Сексом, конечно. Заставляют. Но, если честно, я не очень люблю секс…»[264] И так далее.

И интим, и внешний имидж — темы, всегда востребованные в индустрии досуга. И многие поэты и критики — осознанно или нет — начинают играть по ее правилам. Так что, возможно, в скором времени подобные дискурсы займут в прессе свое достойное место — рядом со светскими новостями (кто из поэтов с кем развелся-поженился), набором вопросов о хобби и любимом блюде и другими аналогичными темами, до сих пор недостаточно освоенными отечественной литкритикой.

Нет, ностальгии по насаждавшейся прежде фигуре поэта, который должен был изъясняться языком правдинских передовиц и приблизительно на те же темы, у меня нет. По фигуре поэта, сообщающего под видом стихов некие идеи и мысли (как правило, банальные и казенные); поэта, не требующего, по большому счету, для себя читателя, — вспомним многотысячные тиражи поэтических сборников, становившихся макулатурой еще до выхода…

Современный поэт не просто помнит о читателе — он изголодался по нему. В обществе, все более ориентированном на потребителя, массовый читатель оказывается даже не столько коммерческим, сколько почти метафизическим оправданием писательского ремесла. Вряд ли Барт, заявляя в 1968 году о рождении Читателя — на месте почившего Автора, — понимал, насколько точно он отразил нарождающуюся реальность. Во все более развлекательной, «перформативной» модели культуры — прежней, чуть мешковатой и угловатой, фигуре автора действительно остается мало места.

Так возникает, можно сказать, почти синхронное движение.

Снизу — претензии стихотворствующих субкультур на право рассматриваться наравне с «высшей лигой». Сверху — встречный забег поэтов и литкритиков…

Конечно, это движение между «низом» и «верхом» в поэзии было всегда — вспомним набившие за полтора века оскомину призывы к «народности». Однако давно это не окрашивалось такими откровенно прагматичными обертонами, без всякого идеалистического флера «служения народу»… (Может, причина в том, что вместе с фигурой Автора из поэзии ушла фигура Народа, распавшаяся на некие «массы», «потребителей», «целевые группы», «субкультуры» и так далее?)

Пока мы говорили только о процессах, идущих «по вертикали» — между профессиональным и добившимся признания «верхом» и массовым «низом». Стоит сказать и о движении «по горизонтали» — о смене поэтических поколений.

## Поколенческий сдвиг

И здесь также происходит ломка: заметное «постарение» поэзии. Наиболее яркие поэтические имена, заявившие о себе в последние годы, — это, условно говоря, «пятидесятилетние»: Аркадий Штыпель, Андрей Грицман, Борис Херсонский, Ирина Ермакова, Мария Галина… Не говоря уже о продолжающих активно писать и публиковаться Олесе Николаевой, Бахыте Кенжееве, Михаиле Айзенберге и многих других крупных поэтах той же генерации.

Надеюсь, меня не упрекнут в «поколенческом шовинизме»: сам я принадлежу к другому, младшему поколению и по законам литературного дарвинизма скорее должен бы испытывать потребность «сплясать на костях» старших. Но, похоже, невольное восхищение яркостью, свежестью и продуктивностью поэтов этого поколения испытываю не я один. Вот и Максим Амелин пишет о том же:

> Поколение тех, кому сейчас уже за пятьдесят, пожалуй, является последним, давшим поэтов с выраженными стилистическими особенностями (Гандлевский, Цветков, Кибиров, Кенжеев), где никого ни с кем невозможно перепутать, а по одной строфе и даже строке можно с легкостью угадать автора[265].

Не могу, правда, полностью разделить категоричность этого суждения: того же Амелина, да и некоторых других «тридцатилетних» тоже несложно «угадать по строфе». Однако в

целом стихи авторов старшего поколения не только не выглядят анахронизмом, но по современности письма и количеству поэтических удач нередко превосходят стихи «младших».

В чем причина такого «постарения» поэзии? Возможно, она обусловлена общеевропейской тенденцией замедления в развитии и обновлении поэтического языка. В прежние эпохи это обновление происходило с приходом новой молодой поэтической генерации. В нынешней ситуации стилистического плюрализма в современной европейской поэзии исчезает само противопоставление старого и нового. Каждое новое поколение сталкивается не столько с отживающими штампами и исчерпанными формами, сколько с почти безграничным набором языков и стилей, чья множественность как бы гарантирует их от заношенности и исчерпания. Опьянение выбора заменило прежнее опьянение от низвержения старого.

Другая возможная причина — в непростой литературной судьбе поколения нынешних «пятидесятилетних». В семидесятые — начале восьмидесятых их полноценный дебют часто не мог состояться по идеологически-цензурным соображениям; в «перестроечные» годы — в силу «забитости» литературного процесса возвращаемым самиздатом и тамиздатом (в котором преобладали имена более старших авторов); почти все девяностые — из-за обвала всей системы литературных институтов. Кроме того, все эти годы им приходилось конкурировать с непосредственно предшествовавшими им более витальными и консолидированными «шестидесятниками». Лишь с конца девяностых, с оживлением литературной жизни, многие представители поколения нынешних «пятидесятилетних» получили, наконец, шанс выйти в «высшую лигу». Которым они и воспользовались.

Это не проясняет, правда, почему этим шансом не воспользовались в той же мере представители младших литературных поколений. Почему, например, несмотря на обилие поколенческих манифестов, у «тридцатилетних», не говоря о «двадцатилетних», урожай ярких имен оказался беднее.

При этом в прозе заметна как раз противоположная ситуация. Большинство успешных дебютов в прозе начала 2000-х сделали именно нынешние «тридцатилетние». Именно к этому поколению принадлежат, например, букеровские лауреаты последних лет: Гуцко, Иличевский, Павлов. Однако и за пределами «Букера» тенденция просматривается довольно отчетливо: Абузяров, Быков, Горалик, Прилепин, Рыбакова, Шульпяков относятся к тому же поколению. И многие из них начинали поэтами (некоторые продолжают писать и публиковать стихи). Хотя какая-

то часть прозаиков всегда рекрутировалась из поэтов — однако в случае поколения нынешних «тридцатилетних» эта пропорция выросла в геометрической прогрессии. Происходит как бы «перелив» литераторов поколения «тридцатилетних» в прозу. Крупная проза сегодня гораздо более востребована и книжным рынком, и журналами, и премиальными институтами, да и собственно читателями. Проза дает значительно больше шансов быть опубликованным, услышанным, прочитанным.

Неудивительно, что значительная часть «младших» поэтов переходит к прозе — в то время как для поэтов старшего поколения обращение к прозе так и осталось «забегом на чужую территорию». Сформировавшиеся с годами поэтическая идентичность и поэтическое мировосприятие затрудняют для «пятидесятилетних» этот путь (он значительно легче дается более молодым авторам). Поэзия — в отдельных случаях дополненная эссеистикой и литкритикой — остается для поэтов этой генерации основной формой литературного существования. Именно здесь делаются ставки, тянутся жребии и возникают новые интересные имена.

Наконец, возможно и такое объяснение поколенческого сдвига. Эмоциональное — а следовательно, и поэтическое — «созревание» новых поколений происходит в последние десятилетия все медленнее. Начиная с «шестидесятников», в каждом последующем поколении идет постепенное отодвигание возраста «стихов и рифм» на более поздний. Происходит ли вытеснение поэзии более яркими и омассовленными видами досуга и самовыражения, развитием молодежных субкультур (эстрадой, фото- и киносъемкой, Интернетом и компьютерными развлечениями…)? Или в результате постепенного ослабления социальных табу и ограничений в сфере сексуальности произошло обеднение «любовного словаря», из которого, собственно, и растет лирическая поэзия? Или же к более позднему наступлению эмоциональной зрелости, взрослости привело отсутствие «больших войн» последние шестьдесят лет?

Действительно, у поколений, родившихся в предвоенные или военные десятилетия, эта взрослость наступает рано и, как правило, выплескивается в яростную стихоманию — возглас юной, но уже хлебнувшей бед невротизированной души. В то время как у поколений послевоенных десятилетий — чем далее от «большой войны», тем позже наступает эта взрослость, тем инфантильнее его представители, тем позже они приходят к серьезной поэзии — если вообще приходят.

Собственно, еще Ортега-и-Гассет писал о двух типах поколений:

> Существовали поколения, ощущавшие достаточную однородность полученного и собственного. Такова жизнь в кумулятивные эпохи. Другие чувствовали глубокую разнородность этих элементов, тогда внезапно приходили эпохи отрицания и полемики, поколения борьбы. В первом случае молодые солидарны со старыми, подчиняются им… Во втором, поскольку речь идет не о сохранении и накоплении, а об отстранении и замене, старики выметаются молодыми. Это времена юных, эпохи обновления и созидательной воинственности («Тема нашего времени»).

В поэзии сегодня, судя по всему, как раз кумулятивный период — несмотря на все разговоры о «новейших поэтиках» и «новых стратегиях», а также назойливое «внедрение молодежного мифа»[266]. Легкость, с какой «двадцатилетние» принимают условия игры, предложенные им «старшими», как раз и показывает недооформленность, недозрелость этого поколения поэтов, отсутствие среди них харизматических фигур, способных выступить с отстранением и заменой. Впрочем, сказанное касается и поэтов моего поколения.

Говорю это не в осуждение. Литературное созревание поколений невозможно ускорить — если, конечно, их не станут готовить «для новых чум, для семилетних боен» (честно говоря, не хотелось бы…).

Тем более что подобный кумулятивный период русская литература переживает не первый раз. Например, после поэтического всплеска 1810-х — 1820-х годов (вслед за Отечественной войной) наступил период, когда, как писал Гоголь, «распространилось в большей степени чтение романов <…> и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии». И растянулся он фактически до начала конца столетия, до предвоенных и предреволюционных лет, с их апокалипсическими настроениями и тотальной невротизацией пишущих и читающих слоев — «эпохи созидательной воинственности», по терминологии Ортеги-и-Гассета. Когда в литературу и пришли новые поколения, которые смогли и поведенчески, и институционально, и, главное, — стилистически противопоставить себя предшествующим. В промежутке между 1830-ми и 1890-ми поэзия, естественно, не исчезла — достаточно назвать Лермонтова, Тютчева, Фета. Но все это — одиночки, чье появление не было подкреплено ни поддержкой со стороны групп литературной поколенческой солидарности (вроде «Арзамаса» и декабристских кружков — до, или «Аргонавтов» и Цеха поэтов —

после), ни заметными стилистическими новациями. Продолжая аналогию, можно предположить, что появление ярких поэтических имен среди «пятидесятилетних» сродни феномену Тютчева, полноценно дебютировавшего именно в этом возрасте[267].

Вообще, именно в кумулятивные эпохи происходит — пусть несколько приторможенная во времени, зато наиболее устойчивая оценка поэтических имен, поэтических текстов. Не будь этих эпох, развитие поэзии превратилось бы в сплошную чехарду авторитетов и отменяющих друг друга стилей. Так что сами по себе кумулятивные периоды — не плохи и не хороши; да и границы между ними и периодами «отрицания и полемики» достаточно условны — здесь опять-таки следует избегать ловушки двоичности, соблазна поделить всю историю поэзии на эпохи кумулятивные и некумулятивные. Выдающиеся тексты могут создаваться в любую эпоху — равно как и посредственные.

И все же, если говорить не о текстах, а о поэтах, тем более — держа в уме бартовский тезис о «смерти автора», то разделение на эпохи кумулятивные и эпохи отрицания и обновления имеет смысл. Кажется не случайным, что «Смерть автора» была написана и опубликована как раз на излете периода «созидательной воинственности». В России он совпал с концом оттепели, в Европе — с сильнейшим кризисом левого движения; и там, и там началось постепенное «охлаждение» масс к поэзии, ее десоциализация. И хотя Барт, заявляя о «смерти автора», имел в виду несколько иное (закономерности развития литературного языка, письма) — прошедшие десятилетия оказались не слишком богатыми на новые «большие» имена. Если говорить о русской поэзии, то до «смерти автора» успели дебютировать и прославиться и Бродский, и Вознесенский, и Кушнер, и Соснора, не говоря уже о более старших: Слуцком, Левитанском, Межирове…

Поздний дебют многих «пятидесятилетних» лишь подтверждает это постепенное «торможение» литературного времени. В какой точке этого цикла мы находимся сейчас? Сложно сказать. Циклы, подъемы и спады легко выделять ретроспективно, постфактум — настоящее всегда неопределенно и «размыто». Этим и интересно.

## Да здравствует Автор?

В формальной логике есть одно странное правило. Если истинный вывод делается даже на основе ложной посылки, то все суждение все равно считается истинным.

Такой ложной посылкой выглядит сегодня утверждение Барта о «смерти автора». И дело не только в том, что обойтись без категории автора литературоведческая и гуманитарная мысль так и не смогла (это можно было бы поставить в упрек ей самой). И не только в несостоятельности отдельных положений бартовской статьи, на что указывали различные ее критики, начиная с Фуко. Основной недостаток, на мой взгляд, — в крайне бедном, упрощенном понимании авторства. На протяжении всей статьи Барт так и не объясняет, что он понимает под тем, чью смерть постулирует.

В действительности понятие «автор» содержит целый спектр разнообразных смыслов и значений; перечислю лишь несколько, наиболее очевидных:

— автор как имя, знак, то есть то, что позволяет отделять одну группу текстов, обозначенных одним именем, — от текстов, обозначенных другим именем;

— автор как референтное значение, которое (через сведения о биографии автора, его репутации, стиле, обстоятельствах написания данного текста) отчасти обусловливает наше восприятие прочитанного;

— автор как писатель — профессионал, занимающийся определенной (литературной) деятельностью, который каким-то — принятым в этой профессиональной среде — образом создает текст (обдумывает, набрасывает, редактирует…) и обеспечивает его путь к читателю (показывает коллегам, относит в редакцию, читает на вечере…);

— автор как повествователь, информатор, сообщающий что-то читателю; неважно, от чьего лица ведется повествование — от первого или нет; важно, что автор знает нечто, чего не знает читатель, и посредством текста сообщает о чем-то, представляющем интерес;

— автор как персонаж, присутствующий в тексте через своих героев, наделяющий их своими чертами;

— автор как личность, как «живой человек» — вне жесткой связи со своими текстами и прочей профессиональной литературной деятельностью.

Понятно, что «умереть» разом все эти элементы авторства не могли — можно, вероятно, говорить лишь о трансформации связей между ними, об изменении их внутренней иерархии (прежде всего — о снятии идущего от романтиков выдвижения на первый план автора как личности и автора как референтного значения).

Однако ложное суждение о «смерти автора» остается той самой посылкой, которая позволяет высветить эти стороны

современной поэзии. После нее потерял свою эстетическую оправданность весь арсенал жестов и масок, который был в ходу у поэтов с позднего классицизма. Каждый такой рассчитанный на публику жест теперь выглядит нарочитым, двусмысленным, порой просто безвкусным.

Двусмысленной стала сама тема авторского бессмертия — с ее почти античным «стажем»: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире…» Где сегодня эта лира, где эти музы, парнасы и прочая бутафория классического поэта? Списаны на склад, в архив, в школьную программу. В чем сегодня осязаемые символы авторского бессмертия? В пыльных корешках на книжных полках? В загружающемся с жужжанием лазерном диске? В посещаемых инернет-сайтах? «Нет, весь я не умру: останусь в magazines.russ.ru…»? Не является ли невозможность разговора о бессмертии поэта еще одним доказательством бартовской правоты?

Помню, в свое время меня поразила статья С. Хантингтона «Столкновение цивилизаций» — настолько очевидно умозрительной, примитивной и слабо аргументированной была заложенная в ней схема. Однако за прошедшие годы — и особенно после 11 сентября 2001 года — я все больше замечаю, как «дело Хантингтона живет и побеждает». Естественно, я не собираюсь ставить знак равенства между блестящей по стилю и мысли статьей Барта и дубоватыми выкладками Хантингтона — однако одно их, безусловно, объединяет: они смогли ухватить некий дух, нерв времени. Насколько «Смерть автора» будет сохранять свою актуальность дальше? Стоим ли мы на пороге «воскрешения автора», или же, напротив, век массмедиа и электронных технологий окончательно подтвердит верность бартовского тезиса? И насколько сами современные поэты осознают свое «авторство», как они его сами понимают? Но это — тема уже для другого разговора.

*«Арион», 2008, № 3*

**notes**

# Примечания

# 1

*Ки А.* Стихи // Малый шелковый путь: Новый альманах поэзии. Вып. 4. — Ташкент: ФАН, 2003.

## 2

Да и подобное остранение — через именование чего-то неодушевленного — уже достаточно освоено русской поэзией. Например, известное самойловское: «У зим бывают имена. / Одна из них звалась Татьяна…» Или у Херсонского: «До того как Серега превратился в автомобиль, / Мощный „Пежо“, о котором мечтать не мог, / Он был ковром…».

# 3

*Кукулин И.* «Создать человека, пока ты не человек…» // Новый мир. — 2010. — № 1 [http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/ku11.html].

# 4

*Бондаренко М.* Текущий литературный процесс как объект литературоведения // НЛО. — 2003. — № 62. — С. 66.

*Бавильский Д.* Случай Херсонского // Сайт «Частный корреспондент». 29 сентября 2009 г. [http://www.chaskor. ru/article/sluchaj_hersonskogo_10409].

*Топоров В.* Ниже травы. Случай Херсонского. Бряцанье чужой лодкой // Сайт «Частный корреспондент». 21 января 2010 г. [http://www.chaskor.ru/article/nizhe_travy_14389].

Например: *Херсонский Б.* Не быть как Бродский // Крещатик. — 2007. — № 2 [http://magazines.russ.ru/kreschatik/2007/2/he25.html].

## 8

См.: *Панова Л.* «Уворованная» Соломинка: к литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама // Вопросы литературы. — 2009. — № 5.

# 9

Уже «улов» первого номера был вполне достойным — особенно учитывая, что поэтический раздел занимал менее десятой части журнала (пятнадцать страниц). Здесь были и «Капитаны» Гумилёва, и «Снег» («Полюбил бы я зиму…») Анненского.

# 10

Особенно в ночное время — в «электрическом сне наяву»; отсюда — зеленоватые лица на полотнах модернистов начала XX века, отсюда — известная филиппика А. Ф. Лосева по поводу «холодного блуда пошлого электрического освещения» в «Диалектике мифа»…

# 11

Хотя поэтика Есенина уже давно стала фирменным знаком не столько умирающей деревни, сколько неумирающего поэтического провинциализма. Речь, разумеется, не о Есенине как таковом, у которого есть замечательные стихи, а, скажем так, о «Есенине-функции». О легко воспроизводимой фольклорно-исповедальной интонации.

# 12

Олег Юрьев этот вопрос почти сразу же отметает: «Вопросом о личной талантливости <…> я не задавался, да и не считаю его важным. Россия такая страна, где на любую ерунду всегда сыщется пяток талантливых людей». Я как раз придерживаюсь иного мнения, сформулированного Пастернаком: «Талант — единственная новость, которая всегда нова».

# 13

Что заставляет вспомнить известные строки Холина: «У метро у „Сокола“ / Дочка мать укокала. / Причина скандала — / Дележ вещей. / Теперь это стало / В порядке вещей».

*Вежлян Е.* Критика в журналах июня: «Арион», «Дружба народов», «Октябрь» // Сайт «Полит. ру». 30 июля 2010 г. [http:// polit.ru/fi ction/2010/07/30/jurjune.html].

*Анкудинов К.* Стеклянный ключ // Сайт «Частный корреспондент». 18 августа 2010 г. [http://www.chaskor.ru/article/steklyannyj_klyuch_19165].

Кстати, упрек, что в своей статье я повторил «то, о чем было написано во всех старых учебниках», неожиданно напомнил мне фразу Катаева по поводу теоретиков ЛЕФа (прежде всего Шкловского): что они, мол, высасывали свою «теорию литературы из гимназических учебников старших классов» («Трава забвения»). Так что, кажется, я не в самой плохой компании…

# 17

*Перельмутер В.* Записки без комментариев // Арион. — 2002. — № 2. — С. 74.

Правда, стихи Пригова, с «фирменной» последней нерифмованной строкой, построены, скорее, на обнажении приема; после слома механизма рифмы стихотворение не может продолжаться.

# 19

Дезорганизация интеллигентской мафии // Литературная Россия. — 2010. — № 11

# 20

«Вы помните, наверное, стихи Беллы Ахмадулиной: „И снова, как огни мартенов, / огни грозы над головой, / так кто же победил: Мартынов / иль Лермонтов в дуэли той?“. Ахматова сказала: если она рифмует „мартенов“ и „Мартынов“, значит, Лермонтова ей не жалко, она его не любит» («Звезда», 2008, № 9).

*Хлебников О.* Люди страстной субботы. — М.: Арт Хаус медиа, 2010.

# 22

Знамя. — 2004. — № 1. Впрочем, в оставшейся части стихотворения, которую Степанов не счел нужным цитировать, есть и рифмы, которые явно нельзя назвать устаревшими: «припрячь их — телячьих», «шпане — мне»…

# 23

От гамлетовского: «Ты знаешь, дорогой Дамон, Юпитера орел / Слетел с престола, и на трон / Воссел простой осе…тр» (пер. Б. Пастернака) — до фольклорных куплетов вроде: «Когда едешь на Кавказ…»

Подобная антитетика также имеет свою традицию в русском стихе. Когда, например, у Ахматовой пафос звучавшей «невыразимым горем» музыки перебивается запахом устриц. Или у Бродского — после «В Рождество все немного волхвы» — антитетическое снижение: «В продовольственных — слякоть и давка» (строки связаны и фонетически: «Рождество — волхвы — продовольственных»).

# 25

В первом очерке цикла я отнес к третьему уровню и «книжную», «филологическую» поэзию: хотя и поэзия, и филология — любовь к слову, «филология — любовь-почтение к мертвому слову, а поэзия — любовь-страсть к живому». Веронику Зусеву это противопоставление смутило: «Слово шедевров (именно их и изучает филология) не может быть мертвым по определению. Разве слово Пушкина, скажем, мертвое, хоть сам он и ушел?..» («А бабочка стихи Державина читает…» // Арион. — 2011. — № 1). Нелишне, думаю, напомнить: филология изучает не только «слово шедевров». Бочаров может изучать Пушкина, а Рейтблат — Булгарина, а филолог N — Воейкова или Бороздну… Что же касается «омертвления» — которое возникает при попадании поэтического слова в поле анализа, экспертизы, научно-корпоративных интересов, — могу лишь отослать к своей статье «Большой Филфак или „экспертное сообщество“» или просто напомнить блоковское «Друзьям» («И стать достояньем доцента…») или «Описание обеда» Ахмадулиной.

# 26

«Декабрь морозит в небе розовом» Кузмина, «На бледно-голубой эмали…» Мандельштама, «Солдат — заключенной» Домбровского («Посмотреть, как на западе ало / Раскрываются ветки коралла…»)…

В случае Чейгина «украшение» следует понимать, естественно, с учетом эстетики поэтического авангарда 1920-х годов — как то, что привлекает внимание.

# 28

Стихотворение датировано 1993 годом («Дружба народов», 2001, № 5).

# 29

*Саломатин А.* Эффект присутствия, или Политика вместо поэтики (О стихах Дмитрия Быкова и Бориса Херсонского) // Арион. — 2010. — № 4.

# 30

*Штыпель А.* Роман в стихах и повесть в письмах [предисловие] / *Херсонский Б.* Семейный архив. — М.: НЛО, 2006. — С. 8.

## 31

У Квятковского: эпитет «это прилагательное, но не определительное, а художественное, образное». См.: *Квятковский А.* Поэтический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — С. 359.

# 32

*Сильвестров В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. — Киев: Дух и литера, 2010. — С. 81.

*Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002. — С. 12.

«Стиховой ритм имеет иную природу по сравнению с прозаическим. Его можно назвать музыкальным: он не связан с синтаксисом, как ритм прозы. О наличии этого ритма в тексте говорит обозначенная стиховой записью межстиховая пауза, тоже музыкальная, не связанная с лексико-грамматическим содержанием. Она — знак препинания, то есть интонационный знак, которого нет в прозе» («НЛО» 2003, № 63) [http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/nevzgl.html].

# 35

*Орлицкий Ю.* Динамика освобождения (от полиметрии к гетероморфному стиху) // Арион. — 2011. — № 4.

## 36

Как пишет Наталия Азарова, для «поэтических текстов XX — начала XXI в. характерны: поиск новой понятийности в отрицании… поиск способов выдвижения отрицания в сильную позицию». См.: *Азарова Н. М.* Язык философии и язык поэзии — движение навстречу (грамматика, лексика, текст). — М.: Логос / Гнозис, 2010. — С. 14.

# 37

*Козлов В.* Упоение настоящим: антологические нулевые // Арион. — 2012. — № 2. — С. 29.

## 38

Там же. — С. 24. А до 1990-х в поэзии, стало быть, имело место «приятие настоящего»?.. Ну да, в какой-то поэзии имело. В официальной и около.

# 39

Там же. — С. 25–26.

*Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 536.

## 41

В 1971 году Сатуновский написал дистих: «Все пишут большие поэмы. / Только мы с Севой». (Имелся в виду Всеволод Некрасов.)

# 42

Очень диагностическое название подборки Василия Ломакина («TextOnly», 2012, № 1): «конфеты серебряная водка / северный марсий в сарафане / и триста грамм сухого орфея…»

*Сильвестров В.* Указ. соч. — С. 81.

Например, пауза в середине слова. У Юлия Хоменко (о весне): «…До которой и впрямь не подашь / Ни совковой лопатой, ни ломом. И носом клюет карандаш, / Хоть совсем за окном рассвело». Или у Аркадия Штыпеля: «Все уничтожаемо. У- / ничтожаемо. Без роздыху…»

Впрочем, у Пушкина же мы встречаем и первый в русской поэзии опыт работы с лакунами — знаменитые пропущенные стихи в «Онегине», помеченные многоточием.

# 46

*Примечание 2016* года: О многоголосии в современной поэзии я действительно позже написал — но не в цикле этих очерков, а в статье «Десятилетие поэзии — или прозы?» (включенной в настоящий сборник).

*Шенкман Я.* www.stihov.net (о поэзии в Интернете) // Арион. — 2001. — № 3. — С. 74.

С 1920-х, естественно, «коммерческая» составляющая из литературного процесса была вытеснена (как и из всего), а редкие поэтические группы возникали и существовали полулегально… На Западе, однако, группа (литераторов, музыкантов, художников…) оставалась основной «единицей» коммерческой раскрутки на протяжении почти всего XX столетия.

# 49

Работая несколько лет назад над одним исследованием по социологии поэзии, я поразился огромному количеству публикаций на Западе, особенно в США, о положительном социально-терапевтическом эффекте стихотворства. При реабилитации тяжелобольных, при работе с заключенными, при лечении психических травм, при организации досуга для пожилых одиноких людей… Правда, сами образцы этого творчества в исследованиях не публиковались.

Это-то как раз вполне допустимо в «сказовом» жанре: сходным образом ритм «ломается», например, в стихах Евгения Карасёва или Андрея Родионова.

# 51

А самодеятельный стихотворец — это и есть нормальный потребитель поэзии: ее читатель, ценитель, порой довольно глубокий.

edu.jobsmarket.ru/library/culture/7963/

# 53

Есть, не спорю, некое формальное сходство между детской считалочкой, текстом эстрадной песенки, зарифмованным поздравлением («поздравления + с 8 марта стихи») — и, например, стихами Элиота. Отличий, все же, будет больше.

*Циплаков Г.* Принцессино место. О позиционировании в литературе // Знамя. — 2005. — № 10; *Долгин А. Б.* Экономика символического обмена. — М.: Инфра-М, 2006.

Приведенные выше цифры, безусловно, не следует рассматривать как некий «рейтинг поэтов». Количество посещений зависит также и от «рейтинга» журнала, возможно — и от времени выкладывания в Сети (в праздники и в летние отпуска, как считается, читают больше).

*Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. — М.: Художественная литература. — 1990. — Т. 2. — С. 148.

*Цветков А.* Гуттенберг поверженный // Сайт «Probooks», 29 октября 2010 г. [http://pro-books.ru/node/5649].

# 58

[*Кенжеев Б.*:] «Чтение поэзии — занятие целомудренное». Беседу ведет А. Белых // Октябрь. — 2009. — № 5. — С. 114.

Стихи без героя? / Знамя. — 2012. — № 11 [http://magazines.russ.ru/znamia/2012/11/c11.html].

Пер. Н. Горбаневской.

Эта фраза прозвучала и в ходе дискуссии (у И. Роднянской). Впрочем, Тынянов лишь удачно перефразировал Гегеля («Поэтически конкретный субъект, поэт, и составляет настоящее содержание лирической поэзии»). Да и у Блока, с его обилием масок, «я-тема» выражена гораздо слабее, чем у его современников: Бальмонта, Северянина, Маяковского, Цветаевой…

«Стихи без героя?»

## 63

*Ходасевич В. Ф.* Андрей Белый / *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. Сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера. Комментарии Е. М. Беня. — М.: Советский писатель, 1991. — С. 303.

Например, у Ахматовой изначальная тема: обретение «точки покоя» разлюбленной (разлюбившей) женщиной — затем дополняется другой. Условно говоря, гражданской — поиском «точки покоя» в эпоху «войн и чумы». Похоже, обретение этой второй темы отчасти и обеспечило Ахматовой поэтическое долголетие: исчерпанность первой очевидна уже в ее стихах 1920-х годов.

*Абдуллаев Е.* Парадокс Херсонского, или «Нарисовать человечка» // Вопросы литературы. — 2010. — № 6.

В том числе — и через упомянутую Обориным «работу с мотивами детского фольклора», хотя для Галиной это всего лишь один — среди очень многих — источников; да и кроме стихотворения «Вызывание пиковой дамы» («Знамя», 2007, № 9) нигде, похоже, не проглядывается.

Относительно темы Айзенберга можно что-то найти в «Ста поэтах» Д. Бака: «Айзенберг тематизирует <…> не мысленные взлеты, но всматривается в броуновское движение сознания, поглощенного миром вещей и от них неотличимого» («Октябрь», 2009, № 2). Конечно, поэтическая тема не обязана быть простой, как огурец; но когда она определяется столь глубокомысленно и многословно, невольно возникает вопрос: «А был ли мальчик?»

См. статью «Десятилетие поэзии — или прозы?».

За исключением Григория Медведева (год рождения 1983-й), все остальные названные поэты родились в самом начале 1970-х.

Не говоря уже о графоманской поэзии, которая вообще неспособна увидеть реальный предмет, но только его расхожее-условное изображение.

См.: *Власенко А.* Категория «ужасного» в эстетике Волошина // Октябрь. — 1994. — № 4 [http://magazines.russ.ru/october/1999/4/vlasen.html]. Близкое понимание реализма можно встретить и у другого русского модерниста — Врубеля: «Реализм родит глубину и всесторонность». См.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. — М.; Л.: Искусство, 1963.— С. 60.

Сайт «Топос. ru». 31 октября 2013 г. [http://www.topos.ru/article/iskusstvo/glavnyy-stil-nashego-vremeni].

Исключением была проза, опять же, некоторых из тогдашних тридцатилетних: Олега Павлова, Романа Сенчина, Ильи Кочергина и ряда авторов помладше, которых пытались записать в некий «новый реализм» (на деле — вполне узнаваемый натурализм, и далеко не новый).

Сознательно не называю имен: натурализм в современной прозе — тема отдельного разговора (отчасти я затрагивал ее в недавней дискуссии — «Знамя», 2014, № 1).

## 75

См.: *Смирнов И.* По ту сторону себя: стоицизм в лирике Бродского // Звезда. — 2010. — № 8.

Уже у Платона, при всем высоком интеллектуализме его диалогов, вполне «предметно» воспроизводится и обстановка афинского пира («Пир»), и полуденный отдых в роще под платаном («Федр»).

Перечень философских течений, тесно связанных с литературой того времени, естественно, не ограничивался платонизмом и стоицизмом: стоит назвать также кинизм и эпикуреизм. Кинизм вносил в литературу дух недоверия ко всему умозрительному, дух насмешничества и пародии; эпикуреизм, напротив, — светлую и умудренную безмятежность (атараксию). Несколько осовременивая, можно связать «кинизм» в поэзии последних двух десятилетий с Т. Кибировым (отчасти с И. Иртеньевым, возможно — и с Вс. Емелиным); «эпикуреизм» — пожалуй, только с А. Кушнером.

*Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. — М.: «Искусство», 1983. — Т. 1. — С. 290.

Случайности объективной — если это остаток несохранившегося произведения, и субъективной — если произведение не было завершено автором.

*Шлегель Ф.* Там же. — С. 280.

Что не удивительно: эстетика модернизма представляла собой радикализацию исходных принципов романтизма. Это, впрочем, тема для другого разговора и в другом — более академичном — формате.

*Elias C.* The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre. — NY.: Peter Lang, 2004. — P. 117–118.

Хотя Андрей Пермяков в своей статье о современных поэмах пытается убедить в обратном («Арион», 2014, № 4). Впрочем, и он в итоге соглашается с тем, что «крупная поэтическая форма будет стремиться к краткости».

*Козлов В.* Жанровое мышление современной поэзии // Вопросы литературы. — 2008. — № 5 [http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko12.html].

# 85

*Уланов А.* Промелькнув? // Транслит. — 2013. — № 13. — С. 8.

В числе «взаимодействовавших» Уланов называет А. Драгомощенко, А. Скидана, Ш. Абдуллаева, Г. Ермошину, А. Таврова, Н. Сафонова, Е. Суслову, Д. Ларионова и самого себя. Не так уж мало, если разобраться. Правда, не уверен, что о влиянии той или иной школы можно судить по количеству поэтов.

# 87

*Scroggins M.* A Fragmentary Poetics. Part Two // The Cultural Society, 17 Dec. 2002 [http://culturalsociety.org/ texts/prose/a-fragmentary-poetics-part-two/]. Поэт и литературный критик Марк Скроггинс относится, кстати, к числу авторов, симпатизирующих *Language School.*

Национальная премия «Поэт»: Визитные карточки / Сост., предисл. С. И. Чупринина. — М.: Время, 2010. — С. 276.

То, что Уланов называет «интеллектуализацией», было, как это показал Элвин Кернан, вызвано радикализацией филологии в 1970–1980-е на фоне падения интереса к литературе и сокращения ее преподавания в американских университетах. См.: *Kernan A.* The Death of Literature. — New Haven, London: Yale University Press, 1990. — P. 83–85.

Это не исключает того, что поэт может заниматься и филологической работой. Белый был блестящим стиховедом; Ходасевич — историком русской поэзии; Ахматова писала статьи о Пушкине… Поэтическая часть их сознания, однако — судя по стихам, — была четко отделена от филологической.

И энергично это дело продолжают. Даже учредили специальную премию «Различие» — за «поэтические книги, в которых поэзия становится исследованием». Правда, с оговоркой, что «речь идет не об исследовании в сугубо научном смысле, а об особой художественной оптике, при которой сам текст оказывается для поэта и его читателя средством понимания». Понимания — чего? Поэзия — всегда исследование, всегда способ понимания мира. О чем же тогда речь? Увы — ни о чем: просто несколько наукообразных фраз. Вообще, в результате филологизации поэзии филология страдает не меньше самой поэзии.

*Каневский Г.* Подземный флот. Шестая книга стихов. — NY.: Ailuros Publishing, 2014. — С. 15.

Правда, когда я попросил прочесть их стихи (секундная пауза, появляется айпад…), то, что было прочитано, не сильно вдохновило. Некоторые тексты казались возникшими там же, в айпаде, в результате сбоя какой-то программы.

Херсонский возник, разумеется, раньше: был «открыт» «арионовской» подборкой (2000, № 3). Однако широкая публикация (и критическое обсуждение) его стихов начинается именно с середины двухтысячных.

Думаю, Бродский («…в небольшом кругу, / сооруженном самодельной лампой») припомнился тут не только мне.

*Гинзбург Л.* Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. — Л.: Советский писатель, 1989. — С. 326–327.

См., например, дискуссию в «Знамени» (2011, № 11) и статью Марианны Ионовой «…И любовь уходит» («Арион», 2011, № 3).

*Ольшванг Х.* Версии настоящего. — М.: Русский Гулливер, 2013. — С. 72.

*Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1990. — Т. 2. — С. 258.

*Гинзбург Л.* Указ. соч. — С. 324.

# 101

«Новейшая поэзия есть поэзия действительности, поэзия жизни» — эта фраза Белинского из его статьи о Грибоедове, напомню, и дала название всему циклу.

# 102

*Перельмутер В.* Фрагменты о книге поэта // Арион. — 2005. — № 1. — С. 34 [magazines.russ.ru/arion/2005/1/pere23.html].

# 103

*Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX — XX веков. — М.: Советский писатель, 1988. — С. 164.

Жанровая «двуполость» «Гнедича» отразилась и в его премиальной судьбе в 2011 году. Он вошел в шорт-лист премии Андрея Белого в номинации «Проза» — и был удостоен премии «Anthologia» как поэтическая книга.

# 105

Не случайно выпущенный годом раньше сборник Алёхина назывался «Голыми глазами» (М.: Астрель; АСТ, 2010).

# 106

*Шайтанов И.* И все-таки — двадцать первый… Поэзия в ситуации после-постмодерна // Вопросы литературы. — 2011. — № 4. — С.22.

# 107

*Ермакова И.* Колыбельная для Одиссея: Книга стихов. М.: Журнал поэзии «Арион», 2002. — С. 53.

# 108

*Брюсов В. Я.* Новые сборники стихов / *Брюсов В. Я.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 332.

# 109

Даже названия дебютных книг у Марковой и Ольшванг близки: у Ольшванг — «Тростник:» (СПб., 2003).

# 110

*Примечание 2016 года*: На сегодняшний день — к счастью, есть. См.: http://www.litkarta.ru/russia/omsk/. То ли критика повлияла, то ли сами догадались.

# 111

*Примечание 2016 года*: Неслучайно книга Дозморова была на редкость положительно принята «филологизирующими» критиками: Артемом Скворцовым, Владимиром Козловым, Людмилой Вязмитиновой…

# 112

*Фаулз Дж.* Кротовые норы. Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. — М.: АСТ, 2004.— С. 65.

# 113

НТОТ — неподвижная танковая огневая точка; ч/ш — чистошерстяное обмундирование (пояснение Феликса Чечика).

Ройтбурдом оформлены и два более ранних сборника Херсонского: «Площадка под застройку» и «Хасидские изречения». Кстати, «Изречения», вышедшие в 2011-м в Одессе и проскочившие мимо рецензентов, — на мой взгляд, самая цельная, после «Семейного архива», книга Херсонского.

http://avvas.livejournal.com/7283891.html#comments. 11 ноября 2013 г. *Примечание 2016 г.*: Как оказалось позже, аналогичный вопрос был задан Василевским и на его (незадолго до того открытом) аккаунте на Фейсбуке, куда я не заглядывал. Там дискуссия была поактивнее, и книг было названо побольше…

# 116

См.: Книжная полка Евгения Абдуллаева // Новый мир. — 2011. — № 4. — С. 229.

# 117

Этот манифест анафорической поэзии был опубликован до этого в «Арионе» (2011, № 2). Правда, он был помещен без этого несколько претенциозного названия, и доводы в пользу анафорического стиха были приведены другие.

Самого Иркутска в сборнике не так уж и много. Чаще встречаются южные страны. Италия, Армения. Даже Африка. Больше всего — крымских стихов, виноградников и акаций. Северная флора возникает в саду поэта в мрачноватом, тревожном свете. «Берёзы мрачные развесили свои / Чудовищные полотенца…».

*Науменко В.* Иркутская история. О поэтах Восточной Сибири // Интерпоэзия. — 2005. — № 2 [magazines.russ.ru/interpoezia/2005/2/naum16.html].

# 120

Есть такая системная беда в поэтических сборниках «НЛО»: длинные зевотные предисловия. Даже Данила Давыдов — до этого ясно и точно написавший о Кучерявкине в «Арионе» (2014, № 1), выдал похлебку из глубокомысленных фраз, вроде: «В среде иных актантов субъект Кучерявкина столь же случаен и столь же естественен, как и все прочие».

# 121

*Серебрянский Ю.* Рукопись, найденная в затылке. Книга стихотворений. — Алма-Ата: СаГа, 2010.

# 122

*Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. / Сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера. Комментарии Е. М. Беня. — М.: Советский писатель, 1991.— С. 607.

# 123

Цит. по: *Лекманов О.* Жизнь Осипа Мандельштама. Документальное повествование. — СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. — С. 51–52.

*Шубинский В.* Бытие и становление // Знамя. — 2016. — № 1 [http://magazines.russ.ru/znamia/1/bytie-i-stanovlenie.html].

Арион. — 1997. — № 4 [http://magazines.russ.ru/arion/1997/4/65.html].

Тогда же, отвечая на «знаменскую» анкету, отметил это имя. См.: Прорицатель // Знамя. — 2006. — № 6. — С. 231.

Литературные нулевые: место жительства и работы. Круглый стол. Главные тенденции, события, книги и имена первого десятилетия // Дружба народов. — 2011. — № 1 [http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/1/kr14.html].

*Веденяпин Д.* Стакан хохочет, сигарета рыдает. — М.: Воймега, 2015.

# 129

Из книжных лавок // Арион. — 2015. — № 4 [http://magazines.russ.ru/arion/2015/4/18lav.html].

http://www.cirkolimp-tv.ru/category/poeticheskaya-seriya-tsirk-olimptv/. Странновато, правда, что в редакционном совете серии — одни москвичи (кроме ньюйоркца Друка). В Самаре, видимо, и в других городах никого не нашлось. Или без столичного ОТК пока не получается.

# 131

См. в этом сборнике очерк «Террор, война и… Новая гражданская лирика в поисках языка, темы и субъекта».

# 132

См. в этой книге очерк «Автор умер. Да здравствует…».

## 133

См. об этом не потерявшую актуальности статью Андрея Василевского «Назначающий жест» («Новый мир», 1997, № 4).

Что неудивительно: периоды размножения литературных групп в русской истории всегда совпадали с периодами политического брожения. Например, с середины 1810-х по середину 1820-х годов; с начала 1900-х по середину 1920-х; и наконец, с середины 1980-х до середины 1990-х. Это совпадает и с периодами всплеска религиозного «сектантства», возникновения и распространения религиозных групп — чему опять-таки мы были свидетелями с середины восьмидесятых до почти конца девяностых.

*Бавильский Д.* Новые стихи. Попытка концепции // Дружба народов. — 1999. — № 5 [http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/5/bavil-pr.html].

Например, Борис Херсонский, Александр Кабанов (Украина), Андрей Иванов (Эстония), Владимир Лорченков (Молдавия), Вилен Манвелян, Мариам Петросян (Армения), Ербол Жумагулов, Михаил Земсков (Казахстан), Алексей Торк (Киргизстан) и др.

# 137

См далее: «Террор, война и…»

*Данилкин Л.* Клудж // Новый мир. — 2010. — № 1 [http://royallib.com/read/noviy_mir_noviy_mir/noviy_ mir_1_2010.html#0].

# 139

*Данилкин Л.* О книгах. Январские тезисы: что нужно сделать с книжками, чтоб всем от этого стало лучше // Афиша. ru. 11 января 2010 г. [http://www.afi sha.ru/blogcomments/6001/].

Глубоко и бесповоротно. Система книгораспределения нуждается в помощи государства // «Независимая газета». 28 апреля 2010 г. [http://www.ng.ru/editorial/2010-04-28/2_red.html].

*Данилкин Л.* О книгах…

# 142

*Алёхин А., Гандлевский С.* Поэтический ландшафт эпохи голоцена // Арион. — 1994. — № 4. — С. 16.

## 143

О чем мне уже приходилось писать. См.: Истина, метод и рынок. О новом социологическом литературоведении («Вопросы литературы», 2009, № 6).

# 144

*Примечание 2016 года*: В 2010 году Эткинд снова стал публиковаться активно, но уже в другой области — исторической социологии.

*Эпштейн М.* Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма // Топос. Литературно-философский журнал, 20 октября 2008 г. [http://topos.ru/article/ 6467].

Филология — кризис идей? Дискуссия // Знамя. — 2005. — № 1 [http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1].

*Мартынов В.* Конец времени композиторов. — М.: Русский путь, 2002; его же. Пестрые прутья Иакова. — М.: МГИУ, 2008.

*Кузьмин Д.* Русская поэзия в начале XXI века // РЕЦ. — 2008. — № 48. — С. 35.

# 149

«Вопрос о роли места, то есть о роли „где“, все более и более привлекает внимание ученых и философов. Скажем, в культурной антропологии важную роль приобретает понятие ландшафта, который начинает рассматриваться как средоточие памяти и истории» (*Ионин Л.* Новая магическая эпоха // Логос. — 2005. — № 2 (47). — С. 157).

*Laïdi Z.* A World Without Meaning: A crisis of meaning in international politics. — L.; NY.: Routledge, 1998. — P. 74, 123.

*Костюков Л.* Интонации нового века // Новый мир. — 2010. — № 4 [http://royallib.com/read/noviy_mir_noviy_mir/noviy_mir_4_2010.html#0].

Огненная субстанция подлинной лирики // Сайт «OpenSpace». 19 апреля 2010 г. [http://os.colta.ru/literature/projects/10038/details/17277/].

И даже не в верлибре, который Костюков считает выражением «конвенциальной „мировой поэзии“», — с чем я отчасти бы не согласился: у многих западных поэтов — например Викрама Сета, Адама Фоулдза, Дерека Монга, Франка-Андре Жама — есть и рифмованные стихи.

# 154

*Примечание 2016 года*: Шляпу снять не удалось — через пару лет сайт заглох, а литературная часть *Colta.ru* (в виде которой он как бы возродился) стала еще более скромной.

*Шайтанов И.* Дело вкуса: Книга о современной поэзии. — М.: Время, 2007. — С. 482.

*Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1990. — Т. 2.— С. 189, 209.

*Бавильский Д.* Сон-во-сне // Арион. — 1996. — № 4 [http://magazines.russ.ru/arion/1996/4].

# 158

*Курицын В.* По поводу премии Аполлона Григорьева / L-критика (Литературная критика). Ежегодник Академии русской современной словесности-2000. — М.: АРСС, 2000. — С. 175.

# 159

*Иванова Н.* Русский крест: Литература и читатель в начале нового века. — М.: Время, 2011. — С.331.

Да, есть премия имени Белого, не имеющая денежного эквивалента. Но она держится на прежнем «символическом капитале». Возникни она сегодня — одним премиальным рублем вряд ли бы обошлось.

# 161

*Алёхин* А. Золотая соска // Арион. — 2007. — № 3. — С. 24.

*Бауман А.* Тысячелетник // Сайт «Полутона. Ру» [polutona.ru/index.php3?show=0906044053].

# 163

http://polutona.ru/?show=0603150152

[*Львовский С.*] Природные явления биосферы // Openspace.ru. 25 февраля 2011 г. [http://os.colta.ru/ literature/projects/10038/ details/20757/].

# 165

*Майофис М.* «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии»: Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии // НЛО. — № 62. — С. 323–339.

Там же. — С. 323.

# 167

Там же.

# 168

*Примечание 2016 года*: Сегодня я бы не стал говорить это так же уверенно. Хотя до того, чтобы не-гражданская лирика воспринималась как политическое высказывание, пока, надеюсь, далеко.

# 169

Иосиф Бродский: «Мой враг — вульгарность». Интервью В. Полухиной // Российская газета. 2 октября 2010 г. № 5010 (186) [rg.ru/2009/10/02/brodskij.html].

## 170

Французский философ Люк Ферри датирует начало этой «приватизации» известными событиями 1968 года: «С мая 1968-го мы живем (возможно, впервые в нашей истории) в условиях неслыханных сдвигов во всем, что составляет смысл жизни в частной сфере. На протяжении тысячелетий священное было воплощено в сфере публичной — и вот оно приватизируется!..» См.: *Феррри Л.* Философ и политическое // Неприкосновенный запас. — 2002. — № 2 (22) [magazines.russ.ru/nz/2002/22/fer-pr.html].

# 171

Помню, как сразу после взрывов в Ташкенте 16 февраля 1999 года (меня тогда осыпало осколками от разбитого взрывной волной стекла; к счастью, спасли жалюзи) мы разговаривали с моим другом, поэтом Вадимом Муратхановым. Выяснилось, что у нас почти одновременно возникло желание написать об этом… которое так ни во что и не вылилось. Зато уже на следующий день в центральной газете были напечатаны соответствующие стихи двух местных поэтов. Невольно тогда вспомнилось: «Граф Хвостов, / Поэт, любимый небесами, / Уж пел бессмертными стихами / Несчастье невских берегов…»

*Эпштейн М.* Ужас как высшая ступень цивилизации // Новая газета, 1 ноября 2001 г. (№ 80) [www.novayagazeta.ru/data/2001/80/00.html].

*Кабыш И.* Бог — писатель, я только чтец… // Дружба народов. — 2005. — № 9 [magazines.russ.ru/druzhba/2005/9/ka1.html].

## 174

Приводится полностью и подробно комментируется в статье М. Майофис. См.: *Майофис М.* «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии». — С. 330–332.

*Датешидзе Д.* Стихи // Звезда. — 2004. — № 10 [magazines.russ.ru/zvezda/2004/10/dd5.html].

*Пурин А.* Неразгаданный рай. — СПб.: Urbi, 2004 [www.newkamera.de/purin_04.html].

# 177

*Кушнер А.* Лишь бы все оставалось // Арион. — 2004. — № 4. — С. 27.

# 178

*Мандельштам Н.* Вторая книга. — М.: Согласие, 1999. — С. 24.

*Пригов Д. А.* Написанное с 1975 по 1989. — М.: Новое литературное обрзрение, 1997 [ww.vavilon.ru/texts/prigov4-4.html].

# 180

Цит. по: www.inostranets.ru/cgi-bin/materials.cgi?id=4681&chapter=20 (*Примечание 2016 года*: При попытке проверить цитату обнаружилось, что этот электронный ресурс стал недоступным).

# 181

*Беляков С.* Три портрета на фоне войны // Новый мир. — 2008. — № 9. — С.171.

*Пуханов В.* В Ленинграде, на рассвете… // НЛО. 2009. — № 96 [magazines.russ.ru/nlo/2009/96/pu26.html].

Пуханов не первый, кто таким своеобразным образом осваивает блокадную тему. Например, в таком же духе писал Александр Анашевич в «Блокадных письмах», героиня которых: «Ходила, ходила, хлеба хотела / В небо смотрела, попой вертела, цвела». См.: *Анашевич А.* Фрагменты королевства. — М.: Новое литературное обозрение, 2002 [www.vavilon.ru/ texts/ anashevich3-1.html].

*Кукулин И.* Строфическая драматургия: катарсис откладывается // НЛО. — 2009. — № 96 [magazines.russ.ru/nlo/2009/96/ku27.html].

*Цветков А.* Стихотворения // Новый берег. — 2009. — № 24 [magazines.russ.ru/bereg/2009/24/cv8.html].

*Гуголев Ю.* Командировочные предписания. — М.: Новое издательство, 2006. — С. 58–59.

*Львовский С.* «Видят горы и леса»: История про одно стихотворение Виталия Пуханова // НЛО. — 2009. — № 96 [magazines.russ.ru/nlo/2009/96/lv26.html].

*Яньшев С.* Стихотворения разных лет // Дети Ра. — 2009. — № 12 (62) [magazines.russ.ru/ra/2009/12/ia3.html].

# 189

На память приходит «Ров» Андрея Вознесенского, фрагмент с «разговором мертвых» — расстрелянных жителей, и образом черепа-телефона: «Я почувствовал / некую тайную связь — / будто я в разговор подключен — // что тянулась от нас // к аппаратам без глаз, // как беспроволочный телефон. / —…Марья Львовна, алло! / — Мама, нас занесло… / — Снова бури, помехи космич… / — Отлегло, Александр? — Плохо, Федор Кузьмич…»

*Ермакова И.* Стихи // Арион. — 2006. — № 3 (magazines.russ.ru/arion/2006/3/er12.html].

«Закрытость» эта, естественно, относительная. Можно вспомнить, что тема войны уже возникала у Янышева в стихотворении «Смерть солдата» («Дружба народов», 2004, № 4), а у Ермаковой — причем именно чеченской войны — в стихотворении «Дурочка-жизнь» («Арион», 2004, № 4).

*Гандельсман В.* Худо без добра // Сайт «Грани. Ру». 15 июля 2009 г. [grani.ru/Culture/essay/m.153930.html].

*Топоров В.* Лауреат «Русской премии» // Сайт «Частный корреспондент». 28 июля 2009 г. [www.chaskor.ru/p.php?id=8637].

*Гандельсман В.* Патриптих // Интерпоэзия. — 2009. — № 1 [magazines.russ.ru/interpoezia/2009/1/ga3.html].

# 195

*Гандельсман В.* Обратная лодка: Стихотворения. — СПб.: Петербург — XXI век, 2005. — С. 213.

Кроме выступлений Кузьмина и Емелина, были интересные выступления С. Жадана, А. Хадановича, Е. Вежлян, И. Кукулина и Л. Костюкова.

## 197

См.: *Богомолов Н. А.* История одного литературного скандала // *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. — М.: НЛО, 1999. — С. 239–254.

*Емелин*: «Я боюсь слова „Поэт“» [Беседовал К. Решетников] // Сайт «Russia.Ру». 25 ноября 2009 г. [http://www. russia.ru/video/ resheto_8312/].

# 199

Там же. — С. 248.

*Шайтанов И.* И все-таки — двадцать первый… Поэзия в ситуации после-пост-модерна // Вопросы литературы. — 2011. — № 4. Дискуссия была продолжена Алексеем Алёхиным (*Алёхин А.* «Поэзия — это любовь в широком смысле слова». Беседу вела Е. Луценко // Вопросы литературы. — 2012. — № 1), а отдельные ее темы затронуты Владимиром Губайловским (*Губайловский В.* Искусство памяти // Дружба народов. — 2012. — № 5) и Аллой Марченко (*Марченко А.* Свет мой, зеркальце, скажи. Субъективные заметки о поэзии и критике // Дружба народов. — 2012. — № 7).

# 201

См.: *Абдуллаев Е.* Проза в поэзии: в поисках единства? // Вопросы литературы. — 2006. — № 5.

# 202

Мысль, содержавшаяся уже в определении М. Гаспарова: «Стих — это текст, ощущаемый как речь повышенной важности, рассчитанная на запоминание и повторение» (*Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. — М.: Наука, 1989. — С. 8). Хотя — запоминание и повторение стиха может происходить и без ощущения его «повышенной важности» (как мы автоматически запоминаем рекламные стихи).

# 203

«Видимо, именно артикуляция, напряжение органов речи, возникающее даже при мысленном чтении, составляет физиологическую основу нашего стихового восприятия» (*Штыпель А.* О двух строчках Брюсова // *Штыпель А.* Вот слова. — М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2011.— С. 103).

В образованном русском обществе еще «в первой половине XIX века печатный текст воспринимался на слух не менее, а возможно, и более часто, чем путем чтения „про себя“» (*Рейтблат А. И.* Чтение вслух как культурная традиция // *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социальные очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 35).

*Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. — М.: РОССПЭН, 2007. — С. 88.

# 206

«Литература стала у нас значительной отраслью промышленности лишь за последние лет двадцать или около того. До тех пор на нее смотрели только как на изящное и аристократическое занятие» (Пушкин: Письма последних лет, 1834–1837. — Л.: Наука, 1969. — С. 169). Как раз в этот двадцатилетний период, а особенно в тридцатые годы (о чем — ниже), и возникает классическая русская проза.

# 207

Символизм и ряд других модернистских поэтических течений конца XIX — начала XX века были лишь радикализацией эстетических принципов романтизма.

См., например, статью Михаила Гронаса (Гронас М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // НЛО. — 2012. — № 114) и ее обсуждение в том же номере. Редкий, кстати, для «НЛО» случай, когда обсуждение прошло в живом критическом — а не в обычном апологетическом или теплохладно-академическом — ключе.

Впрочем, и в современной европейской поэзии с верлибром не все так однозначно: «За последние два десятилетия в достаточной мере окрепло направление нового формализма (*new formalism*), объединяющего многих — при этом достаточно молодых — авторов, использующих рифму и регулярную метрику / строфику; во-вторых, многие поэты (совершенно независимо от нового формализма) как в Европе, так и в Америке опираются на античную метрику и ее вариации» (Порвин Алексей: «Бросить кость собаке ума». Беседовал А. Марков // Сайт «Русский журнал». 27 августа 2012 г. [http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Brosit-kost-sobake-uma]).

Разумеется, создание выдающихся поэтических текстов не зависит ни от «больших», ни от «малых» циклов: оно столь же обусловлено социальными и литературными импульсами, сколь и трансцендентными.

# 211

«Эпоха заведомого уговора между авторами и читателями: о чем бы мы ни говорили, мы имеем в виду жизнь внутреннего человека, душевные глубины, что-то бездонное, что есть внутри каждого из нас» (Григорий Дашевский: «Как читать современную поэзию». Записала В. Бабицкая // Сайт «Openspace.ru». 10 февраля 2012 г. [http://os.colta.ru/ literature/events/details/34232/]).

# 212

См.: *Яныше́в С.* Из «Новой книги обращений» // Новая Юность. — 2012. — № 2.

# 213

«В большинстве поэтических жанров <…> внутренняя диалогичность слова художественно не используется… Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит, понимает и мыслит глазами данного языка, и нет ничего, что вызвало бы для своего выражения потребность в помощи другого чужого языка» (*Бахтин М.* Слово в поэзии и прозе // Вопросы литературы. — 1972. — № 2. — С. 73–74).

См. подборку в журнале «Арион» (2004. № 2. С. 58–59).

Круглый стол «Что будет со стихом в XXI веке?» // Литературная газета. — 2002. — № 34.

Я старался, чтобы на выбор журналов не влияли мои личные предпочтения и чтобы их состав наиболее широко (и эстетически, и географически) отражал ситуацию в современной профессиональной поэзии. Дополнительным, техническим, условием было то, чтобы все эти журналы выходили в 2002 году и имели доступные электронные версии и за 2002-й, и за 2012-й.

# 218

В случае «Урала» вместо № 6 за 2002 год — целиком посвященного французской литературе — взят следующий, 7-й номер за тот же год.

# 219

*Орлицкий Ю.* Динамика освобождения (от полиметрии к гетероморфному стиху) // Арион. — 2011. — № 4.

# 220

См.: 10/30. Стихи тридцатилетних / Под ред. Г. Шульпякова. — М.: МК-Периодика, 2002.

# 221

*Клинг О.* Три волны авангарда // Арион. — 2001. — № 3. — С. 86–87. Само явление авангарда Клинг понимает расширительно — как вообще любое коренное изменение художественной практики.

*Эйхенбаум Б. М.* Некрасов / *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. — Л.: Советский писатель, 1969.

# 223

*Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. — М.; Л.: Советский писатель, 1963. — С. 366.

Там же. — С. 417.

# 225

«Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи, с одной стороны, так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели, а с другой, такую волю дать, чтобы вместо хорея свободно было положить ямба, пиррихия и спондея, а следовательно, и всякую прозу стихом называть» (*Ломоносов М. В.* Избранные произведения. — Л.: Советский писатель, 1986. —С. 467).

Например, первое ораторское произведение Ломоносова «Слово похвальное Ея Величеству Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской» (1749).

# 227

Из письма А. Пушкина П. Вяземскому от 13 июля 1825 года.

# 228

*Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 7 т. — М.: Художественная литература, 1984–1986. — Т. 6. Статьи / Коммент. Ю. Манна. — С. 155.

# 229

*Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. Т. 2: Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 265.

Доброжелательные рецензенты отмечали это как достоинство («включение в его поэтический словарь живой повседневной речи», «проникновение в эстетическую сущность прозаического, будничного предмета»); а недоброжелательные — как недостаток («масса прозаизмов»). Цит. по: *Мандельштам О.* Камень / Подгот. Л. Я. Гинзбург и др. — Л.: Наука, 1990. — С. 213, 218, 227.

## 231

Льву Толстому (не любившему декламацию стихов) так рекомендовали актера Орленева: «Орленев так читает стихи, что вы даже не скажете, что это стихи!» См.: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т. М.: Художественная литература, 1991. — Т. 1. — С. 69.

Сам Белый, однако, полагал, что с помощью ритма и метрики он, напротив, отграничивает поэзию от прозы. Разбирая «ритмический смысл» строки Тютчева «О как на склоне наших лет / Сильней мы любим и суеверней!..», Белый пишет: «Если мы объясним эту строку формально, как комбинацию ямбических стоп с одною анапестической стопой, то <…> тогда всякий набор слов есть сложное целое, из разнообразных метров <…> тогда вообще стирается грань между поэзией и прозой; для чего же существуют правила стихосложения?» См.: *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казина. — М.: Искусство, 1994 [az.lib.ru/b/belyj_a/text_0320.shtml].

# 233

*Тынянов Ю. Н.* Промежуток / *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 168.

*Немзер А.* Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х // Новый мир. — 2000. — № 1.

Отчасти — по причине копирайта, отчасти — из-за нежелания самих прозаиков выкладывать свои тексты до их публикации в «бумажном виде».

*Иванова Н.* Русский крест: Литература и читатель в начале нового века. — М.: Время, 2011. — С. 7.

Алёхин А. «Поэзия — это любовь в широком смысле слова»…

Бывали, разумеется, редкие исключения. «Живые и мертвые» Симонова. Проза Евтушенко — о которой сегодня вряд ли кто-то помнит. Рассказ «Много собак и Собака» Ахмадулиной… Исключения, скорее подтверждающие правило.

# 239

См., например: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002; *Губайловский В.* Волна и камень. Поэзия и проза. Инна Кабыш. Анатолий Гаврилов. Сергей Гандлевский // Дружба народов. — 2002. — № 7; *Невзглядова Е.* Проза как есть // НЛО. — 2003. — № 63.

*Клинг О.* Три волны авангарда… — С. 97.

## 242

*Примечание 2016 года*: Поскольку дебаты уже утихли и дело подзабылось, напомню — речь идет об образовательном форуме, проводившемся по инициативе молодежного движения «Наши» и Федерального агентства по делам молодежи в 2005–2014 годах на озере Селигер.

# 243

«Самиздай» — российская версия уже успешно внедренной на Западе системы «публикации-по-требованию» (*print on demand*, POD). См.: «Самиздай» позволит авторам распространять книги с помощью POD // Сайт «Pro-Books.ru», 15 сентября 2010 г. [www.pro-books.ru/news/3/5180].

*Фаулз Дж.* Кротовые норы. Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. — М.: АСТ, 2004. — С.201.

О Премии Коста (*Costa Book Awards*, до 2006-го — *Whitbread Book Awards*): www.costabookawards.com/awards/previous_winners_archive.aspx; о Премии Элиота (*T. S. Eliot Prize for Poetry*): www.poetrybooks.co.uk/projects/23/.

*Kernan A.* The Death of Literature. — New Haven — London: Yale University Press, 1990. — P. 5.

## 247

*Примечание 2016 года*: За прошедшие пять лет, к сожалению, почти все они — за исключением В. Губайловского — фактически перестали либо публиковаться как критики поэзии, либо вообще выступать как критики.

Это, конечно, касается не только филологов. Если поэзия и литературная критика вдруг заполнится моими коллегами — людьми с философским образованием, будет, думаю, не лучше. А может, даже хуже, учитывая, в каких непростых отношениях находятся поэзия и философия со времен Платона.

Я сам один раз употребил — правда, теперь сожалею об этом — термин «экспертное сообщество» в отношении той группы литераторов, которые не смогут ни встроиться в рыночно-востребованную литературу, ни раствориться в не- и полупрофессиональной («Знамя», 2006, № 6; magazines. russ.ru/znamia/2006/6/pr25.html).

# 250

*Пятигорский А.* Что такое политическая философия: размышления и соображения. Цикл лекций. — М.: Европа, 2007.— С. 56.

Видимо, возникла ситуация, сходная с той, о которой писал в своей статье о результатах премии «Дебют» 2000 года Дмитрий Бак: «Соревновались за премию, как известно, все того пожелавшие стихотворцы-„непрофессионалы“ не старше двадцати пяти лет, а победили, гляди-ка, сплошные постконцептуалисты» (*Бак Д.* Революция в одной отдельно взятой поэзии, или Бесплотность ожиданий // Арион. — 2002. — № 2. — С.21).

*Костюков Л.* Провинциализм как внутричерепное явление // Арион. — 2009. — № 4 [http://magazines.russ.ru/ arion/2009/4/ ko18.html].

*Циплаков Г.* Принцессино место. О позиционировании в литературе // Знамя. — 2005. — № 10 [http://magazines. russ.ru/znamia/2005/10/cy13.html].

*Berger M.* Introduction / Berger M. (ed). The Crisis of Criticism. — NY.: New York Press, 1998. — P. 6–7.

*Анкудинов К.* Гении и эксперты // Литературная газета, 9 июня 2010 г. — № 23 (6278). [http://www.lgz.ru/article/ 12939/].

*Анкудинов К.* Внутри после. Особенности современного литературного процесса // Октябрь. — 1998. — № 4 [http://magazines.russ.ru/october/1998/4/ankud.html)].

В русском переводе (С. Н. Зенкина — на который я и буду ссылаться) она впервые появилась лишь двадцатью годами позже, в «перестроечном» 1989-м, когда интеллектуальные книги еще издавались пристойными тиражами и были доступны по цене, что не в последнюю очередь обусловило «широкочитаемость» выходивших тогда трудов западных ученых-гуманитариев.

*Абдуллаев Е.* «Бобовые короли» // Арион. — 2007. — № 4.

Это, кстати, верно почувствовал М. Фуко, который буквально на следующий год после публикации бартовской статьи выступил с идеей автора-функции, автора как некой части текста.

Литературная Россия, 25 января 2008 г. (№ 4) [http://www.litrossia.ru/archive/item/2458-oldarchive].

Не соглашусь лишь с упоминанием в этом контексте Анатолия Наймана, о котором критики как раз не пишут (за последние лет восемь не встречал ни одной «толстожурнальной» статьи), не говоря уже об очевидной несводимости фигуры этого поэта только к связи с Ахматовой и Бродским.

В поэтических традициях, в которых практиковались групповые импровизации (например, в персидской или японской), возникающее стихотворение почти никогда не записывалось. И понятно почему: целью этих «конкурсов» была демонстрация мастерства в версификации, а вовсе не создание полноценного стихотворения.

# 263

*Ганиева А.* Про прически, жилеты и трубки: как поэта выделить в толпе? // Ex libris, 28 февраля 2008 г. Статья, правда, написана в несколько ироничном ключе, как бы оправдывающем «гламурный» выбор темы. Главное, все желающие смогут узнать, что, например, поэт Данил Файзов «был шатен, а теперь обесцветился», а «Штыпель седобород и любит ходить в берете»…

*Бавильский Д., Воденников Д.* Лже-Дмитрий // Сайт «Взгляд». 20 ноября 2007 г. [http://vz.ru/culture/2007/ 11/20/126053.html].

*Амелин М., Кукулин И., Отрошенко В.* Язык как главный герой // Знамя. — 2007. — № 8 [http://magazines.russ.ru/znamia/2007/8/am11.html].

# 266

О котором писал недавно Алексей Алёхин. См.: Арион. — 2007. — № 3.

См. об этом интересную статью Аллы Марченко «Случай для поэта» («Арион», 2007, № 2). Хотя, на мой взгляд, там, где Марченко видит только «дело Случая» («издаться вовремя, попасть в резонанс»), можно обнаружить также действие различных (в том числе и поколенческих) закономерностей, хотя докопаться до них не всегда просто.